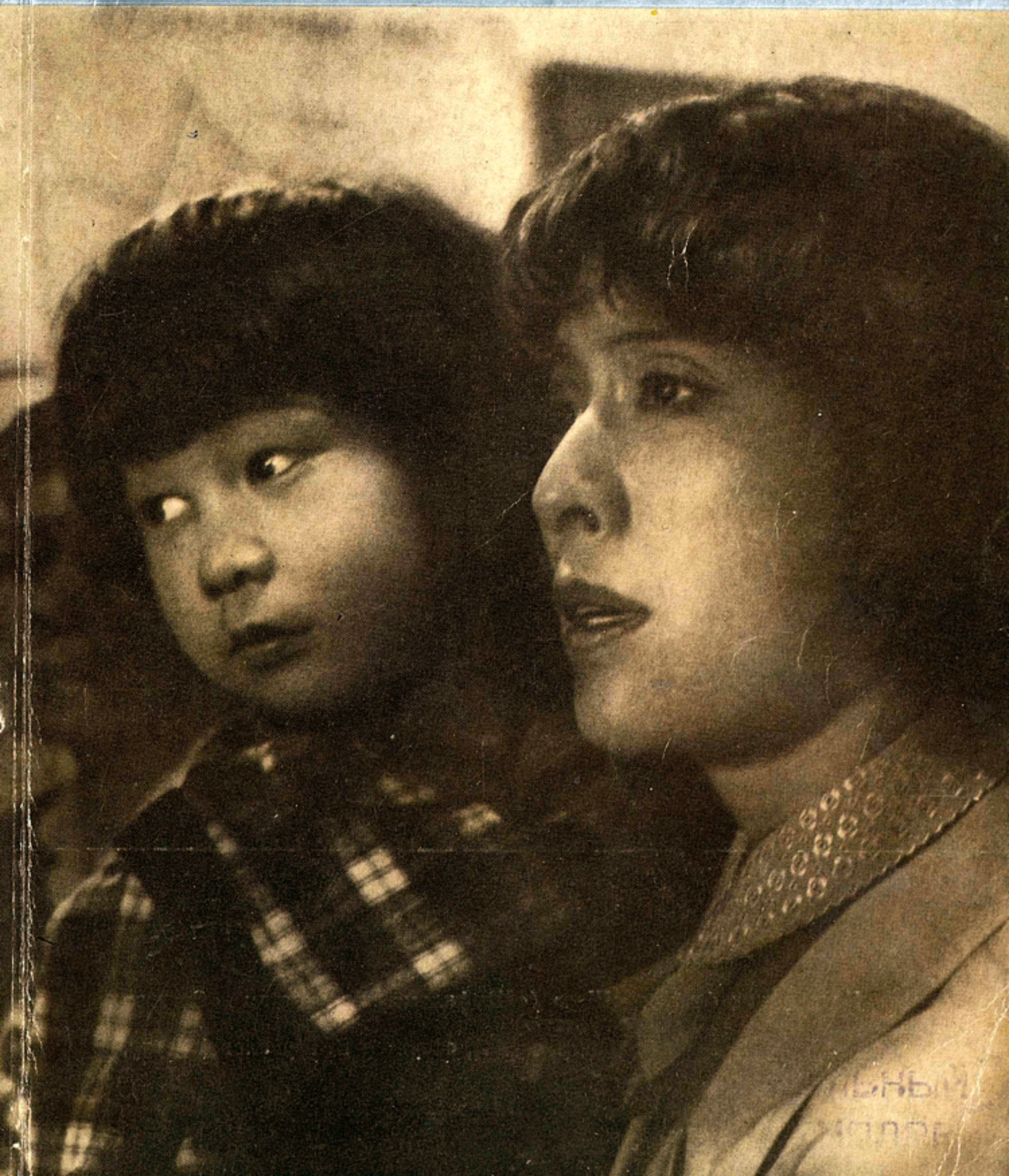
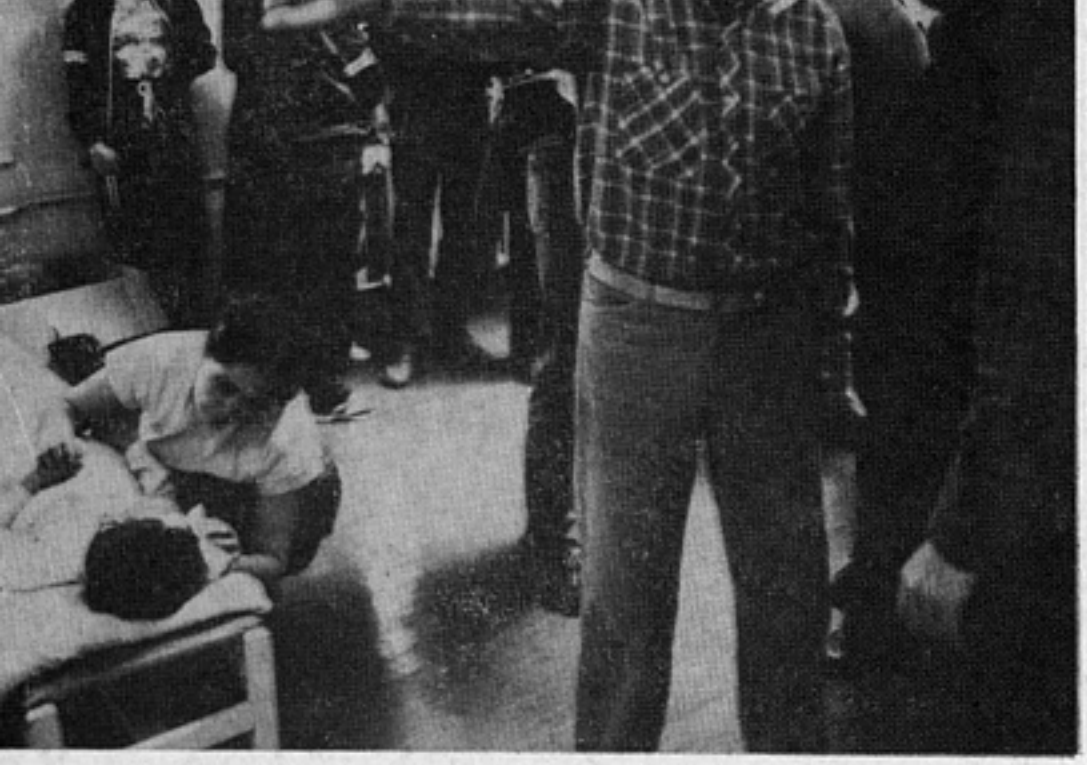
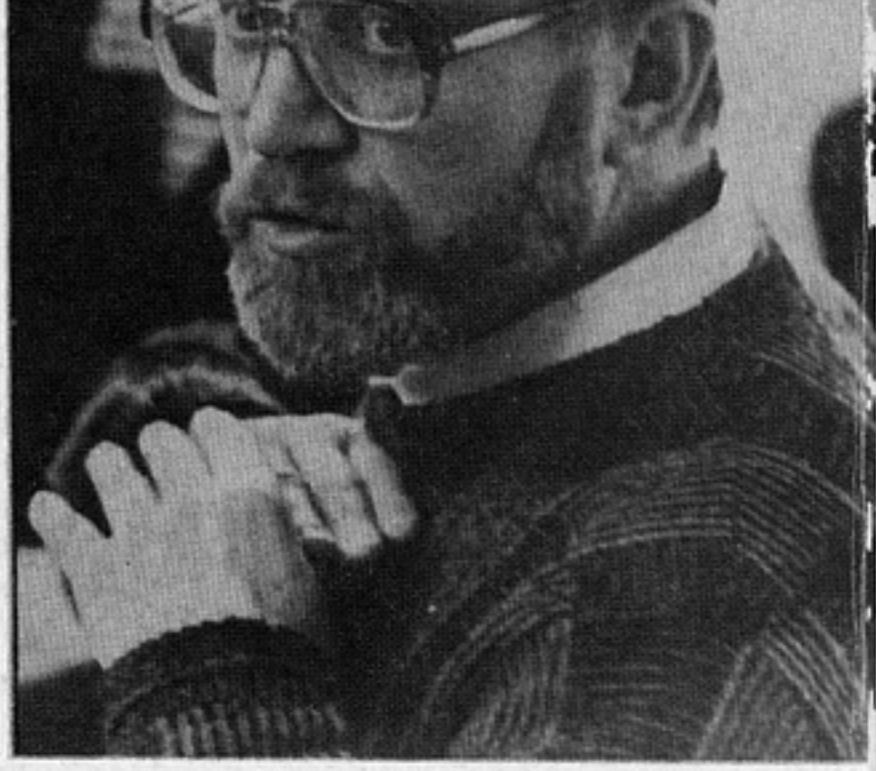
ISSN 0130—6405

ИСКУССТВО КИНО

1988 3







На съемках фильма «Шаг» («Мосфильм» при участии «Сигото» (Япония) и В/О «Совинфильм»)
Режиссер А. Митта (вверху, слева), оператор В. Шувалов (вверху, справа)

ИСКУССТВО КИНО 3/88

Ежемесячный журнал
Орган
Государственного
комитета СССР
по кинематографии
и Союза
кинематографистов
СССР
Основан в 1931 году

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Козлов Г. Ф.
(зам. главного
редактора)
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Салынский А. Д.
Синельников В. Л.
Сокуров А. Н.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шинарбаев Е. Б.

Содержание

Современность и экран

3 III пленум правления Союза кинематографистов СССР
4 *Виктор Демин.* Взгляд в две дали

Кинематограф 80-х. Дневник

Необязательные заметки
23 *Константин Щербаков.* Подумал и прибавил...

Разборы и размышления
27 *Ю. Диденко.* Неожиданно полезная встреча
31 *Александр Тимофеевский.* Скерцо — сюита — ноктюрн
40 *И. Петров.* ...А зритель голосует «за»
45 *Нина Игнатьева.* На свободном дыхании
51 *Елена Бокшицкая.* История, наука, человек...

200 строк
57 *М. Петрухина.* Бабочка и мотоцикл
60 *Г. Аксенова.* Киноопыты

Точка зрения
63 *Н. Зархи, Л. Калгатина.* Цена успеха

Переписка с читателями
71 *И. Ламбрехт.* О сельском прокате замолвите слово...

Теория, история

79 *Нея Зоркая.* «...Страшное, правдивое и мстительное искусство»

Лаборатория
87 *М. Туровская, Ю. Ханютин.* Ромм, кинокамера и мы

Иллюзион
102 *Марк Зак.* «Комсомольск»
105 *Юрий Цивьян.* «Толпа»

Памяти товарища

108 В. П. Басов

За рубежом

Свободная тема
110 *Татьяна Бачелис.* Венецианский триптих. Висконти, Стрелер, Феллини

На фестивальных орбитах

121 *Виктор Божович.* Праздник на площади

Резюме

128 *Николай Савицкий.* Репертуар... репертуар...

135 **Синерама**

Сценарий

141 *Н. Рязанцева.* Собственная тень

175 **Фильмография**

In this issue:

Report of the Secretary of Soviet Filmmakers Union Viktor Dyomin **(p. 4)**
"Optional notes" by Konstantin Cherbakov **(p. 23)**
Reviews of the films "The Right for Career" **(p. 27)**, "Forgotten Melody for Flute" **(pp. 31, 40)**, "The Rotation" **(p. 45)**, "Galaxy Children" **(p. 51)**, "Meet You In the Yard" **(p. 57)**, "Experience. Provincial' Notes" **(p. 60)**.
Article about Film Festival "Odessa' Alternative" **(p. 63)**
Osip Mandelstam and cinema **(p. 79)**
Mikhail Romm on shooting "The Ordinary Fascizm" **(p. 87)**
Article about films "Komsomolsk" by Sergey Gerasimov **(p. 102)** and "The Crowd" by King Vidor **(p. 105)**
Venetian tryptych **(p. 110)**
Locarno-87 **(p. 121)**
February repertory **(p. 135)**
Script by Natalya Ryazantseva "My Own Shadow" **(p. 141)**
Filmography **(p. 175)**

© Журнал «Искусство кино», 1988

На 1-й стороне обложки:
Комаки Курихара в фильме «Шаг» (режиссер А. Митта, «Мосфильм» при участии «Сигото» (Япония) и В/О «Совинфильм»)

На 4-й стороне обложки:
Джейн Фонда в фильме «На следующее утро» (режиссер Сидней Люмет, США)

Оформление
Остольского К. О.
Художественный редактор
Иванова Т. Ю.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72

Сдано в набор 25.02.87
Подп. к печати 12.02.88. А07537
Формат бумаги 70×100 1/16.
Печ. л. 11,25.
Усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6.
Печать офсетная.
Тираж 53 000.
Заказ 3592
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

III пленум правления Союза кинематографистов СССР

— Этот пленум я рассматриваю и как пленум, могущий сделать шаг к консолидации наших творческих сил. Прежде всего наших внутренних кинематографических сил. Мы должны подняться над групповыми пристрастиями, личными обидами и объединиться на принципиальной основе общей заботы за судьбу кинематографа, который может и должен стать активной силой перестройки, революционного обновления нашего общества,— сказал во вступительном слове первый секретарь правления СК СССР Э. Климов, открывая III пленум правления Союза кинематографистов.

Главный вопрос повестки дня двухдневного собрания звучал так: «Перестройка и перспективы творческого развития советского кино». В докладе секретаря СК СССР В. Демина (статья на основе доклада публикуется ниже) был дан анализ духовной ситуации, в которой находится советский кинематограф, еще не вышедший из кризиса, но решительно ищущий пути выхода из него. Надежды связаны с базовой моделью кинопроизводства, с переходом на хозрасчет и самоокупаемость. На узловых моментах перестройки кинопроизводства, включая проблемы творческие, сосредоточился в своем докладе первый заместитель председателя Госкино СССР А. Медведев (его статью читайте в одном из ближайших номеров).

Однако развернувшиеся прения далеко не сразу вошли в русло, намеченное в докладах. Нерешенные организационные проблемы волновали выступавших куда сильнее, чем творческие. Стихийный крен пленума по творческим вопросам в сторону производства — не симптом ли это неполной готовности некоторых кинематографистов к такому революционному шагу, как принятие базовой модели? В производственной сфере еще много неясного, непознанного и оттого — тревожащего. Нет достаточной определенности в том, как сопряжется модель с неигровым кино, как скажется она на судьбе национальных кинематографий. Естественно, что насущные проблемы совершенно нового, неизведанного кинематографического быта занимали участников пленума главным образом.

В ряде выступлений остро ставился вопрос духовного присутствия искусства кино в культуре нашего общества.

Что касается новых эстетических моделей киноискусства, то пленум их, разумеется, не выработал. Эстетика рождается не на трибунах — в творческом процессе. Но что ценно — в ходе пленума были найдены плодотворные подходы к новой эстетике. Здесь разговор явно шел по нарастающей, на второй день пленума это стало очевидно. Дискуссия прервалась на самой высокой точке — остается надеяться, что она продолжится на киностудиях, на страницах печати. Хотелось бы, чтобы в начавшийся разговор активнее включились критики — на пленуме они отмалчивались. Но кому, как не им, разрабатывать теоретическую платформу кинематографа эпохи перестройки?

На пленуме были утверждены устав и правление Кинофонда СССР. Секретарями правления Союза кинематографистов СССР избраны Э. Рязанов, А. Смирнов и В. Толстых.

Виктор Демин

Взгляд в две дали

«Базовая модель» кинопроизводства создает ситуацию, невиданную ни на студиях, ни в системе проката. Мы надеемся, что эта «базовая модель» преградит на экран путь «серым», никому не нужным фильмам. Предполагается, что резко вырастет количество хороших, высококачественных лент. Но какими они будут? Какими мы бы хотели их видеть? Что надо сделать, чтобы надежды и ожидания не остались беспочвенными? И вот на страницах «Правды» мы ловим пожелание дополнить «базовую модель» эстетической моделью будущего кинорепертуара.

Знаю, слышал своими ушами, что многих такая постановка вопроса смутила и озадачила. «Модель» или даже «формула» — разве это не путь к стандарту? Где есть рецепты и предписания, там сужено поле творчества. Художник, спеленутый по рукам и ногам предварительными указаниями, лишенный вдохновения и самостоятельности,— да ведь это же драма!

Драма, согласен. И она непременно разразится, если мы займемся декретированием, если осторожный прогноз в приказном порядке объявим обязательным, если желаемое будем путать с действительным или наоборот.

Но есть и другой путь, более обещающий в условиях прибывающей гласности и перманентно растущей демократизации. Это — анализ вчерашних ошибок и соответствующие выводы на завтра. Выводы могут быть противоречивы, как вообще противоречива живая практика искусства. Пусть суровые социологические выкладки не отнимут прав у тонкой интуиции. Пусть ясное для одного вызовет сомнение у другого. Пусть! Но молчать об этом уже нельзя: мы должны сформулировать вслух, какую разглядели перед собой перспективу и что за грунт под ногой. Без такой, хотя бы самой общей, договоренности по основным ориентирам движения мы — те, кто за перестройку,— не можем чувствовать себя единомышленниками.

Хороша авторитетная критика, критика авторитарная — вредна. Нельзя, разумеется, ставить телегу впереди лошади. Сначала на ниве трудится Пушкин, Белинский приходит потом, чтобы помочь убрать урожай. Но верно ведь и другое: без Белинского, вымечтавшего «натуральную школу», она могла бы и не состояться.

Кто виноват?

Уроки нашей недавней истории доказывают вне всякого сомнения, что наиболее крупные удачи выпадают на долю художника тогда, когда он идет навстречу общественной потребности, когда его произведение обладает реальной новизной — новизной темы или героя, новизной авторской мысли или мироощущения.

Сколько славных побед на счету так называемого «фронтового поколения» наших кинематографистов!

В основу статьи положен доклад на III пленуме правления СК СССР.

С его самыми первыми шагами, по сути дела, связано оживление нашего кино в пятидесятые годы, его выход из периода спячки и догматизма.

Вырабатывались новые ориентиры существования — социального и нравственного. На экран пришли боль, печаль, горечь. Выяснилось, что мир, сплошь состоящий из улыбок и добрых речей, ущербен. Экран учил считать героизм не на число подбитых танков. Юноша, которому жить бы да жить, отправится на передовую и там сложит свою светлую голову — это и есть самый настоящий, самый высокий героизм. Революционный романтический порыв, пусть даже с жертвенным оттенком, противопоставлялся пошлому мещанскому небокоптительству. Отношения наших современников и современниц предстали как сложные, с драматическим полем борьбы между лучшими побуждениями и цепкими, свинцовыми обстоятельствами, мешающими душе взлететь над косным бытом. Отношения с начальством лишились прежней благостности, открылось, что нравственным может быть поступок, за который тебя по головке не погладят, но ты будешь все равно прав — со своей собственной точки зрения. Своя, личностная точка зрения завоевывала гражданские права. Вокруг фильма «Летят журавли» бушевали не просто дискуссии и споры, но настоящие страсти: картина учила состраданию даже к тому, кто споткнулся, и это казалось необычайно дерзким.

Присмотримся к обратному правилу: там, где нет новизны жизненного или нравственного материала, где не учитываются состояние общества и его общественные ожидания, там удача трудна, если вообще возможна. Для иллюстрации достаточно бросить взгляд на славных мастеров той же когорты, что вывела наше кино из эпохи малокартинья,— только двадцать лет спустя. Трудно, пожалуй, невозможно было предсказать сам круг их новых интересов. Вполне бульварные шпионские страсти, якобы имевшие место в Тегеране. Изысканный аристократический староанглийский детектив. Северная легенда, туманная, как и положено событиям тысячелетней давности. Революция, простая и скучная, как ликбезовский букварь. Война в виде производственного фильма из жизни маршалов: Гитлер и Манштейн ставят загадки, Сталин и Жуков уверенно их разгадывают...

Вдобавок, как и во всех сферах нашего народного хозяйства, в кинематографе катастрофически падало качество — в противовес количеству. Количество серий — пусть ценой потери цельности, количество действующих лиц, даже в ущерб характерам, но самое главное, конечно,— количество объектов, снимаемых за рубежом, по возможности на разных континентах. Ради этого можно было на многое отважиться!

Поколение «шестидесятников», мое поколение, начинало в споре с предшественниками, с запальчивого сыновнего стремления превзойти отцов — мы просто-напросто взяли из их рук эстафету, но пытались идти дальше, к остроте самых будничных конфликтов, а самое главное — к характеру, крутому, неприглаженному, колючему, увиденному в сопряжении хода истории и судьбы личности. Наверное, и эта эстетическая программа должна была рано или поздно показать свою неуниверсальность. Но вмешалась какая-то роковая, надличная сила. В 1974 году ушел в расцвете сил Геннадий Шпаликов, чуть позже — Василий Шукшин, еще несколько позже — Лариса Шепитько. Та же сила будто разбрасывала живых. На десять лет погрузился в латиноамериканский материал Жалакявичюс. Тарковский устремился на далекий Солярис, потом в фантастические лабиринты Сталкера, а еще позже — побрел по римским улицам за своим героем, страдающим ностальгией. Путь Кончаловского лежал через круги «Сибириады» прямехонько в Голливуд. Надолго затих в парижском затворничестве Иоселиани.

Кира Муратова и Алексей Герман исправно работали на полку. Но и многие другие, кто не уехал, кто не ушел из кино, кому дозволялось работать,— что они ставили, снимали, сочиняли? За весьма малым исключением — не про нашу жизнь, а про что-то совсем иное.

Недавно на Тбилисском всесоюзном фестивале очень хорошо были видны последствия этой «дурной традиции», если можно ее так назвать. Рядом с «Покаянием» и «Долгими проводами», рядом с «Плюмбумом» и «Ионой» фигурировали картины — и их было большинство,— рассказывающие о похождениях дервишей, об очередной ночи Шахерезады, о «миражах любви». В этом фильме, «Миражи любви», чувствовалась энергичная рука мастера, одно только смутило меня — имя Толомуша Океева в титрах. Вечный бунтарь по духу, человек редкого и самобытного кинематографического таланта решил взять тайм-аут — и ведь не первый! И он ли один? Фильм тайм-аута демонстрирует только одно: что художник жив, что он готов к труду, способен многим нас удивить и восхитить — как мастер. И только. Как художник он отсутствует в своем произведении.

Нечего и говорить, насколько опасны подобные тайм-ауты: художник может так и не вернуться. Но еще важнее вопрос: кому они выгодны, фильмы тайм-аута? Они выгодны только охранникам застоя. Когда вслед за замедлением и остановкой эволюции всего общества замедлилась или вовсе остановилась эволюция кинематографа, когда новизна не в чести, а ценится лишь повтор, размножение уже знакомого, клише, клише и еще раз клише, — в этих условиях художник — помеха. В этих условиях всего удобнее покладистый ремесленник.

У поколения семидесятых и начала восьмидесятых годов черты лица смутны, творческие взгляды — неопределенны. Может быть, тут не одно поколение, а два, три? Может быть. От наших ежегодных творческих конференций, посвящаемых дебютантам, у меня осталось тоскливое ощущение: дебютант шел румяный, крепко сбитый, полный сил и совершенно непроницаемый. Первые фильмы делались с уверенностью, с размахом, не без тонкостей в отделке — и с трехсотпроцентной гарантией. Без малейшего риска, без мельчайшего поползновения выразить себя. Мы дружно взывали: «Что же ты не дерзаешь? Дерзай!» Эти молчаливые ребята даже не отвечали, занятые съемкой второго, третьего, пятого фильма. Чудилась в их прищуренных глазах усмешка: «Дерзай, мол, дядя, сам, а нам не мешай работать!» Такого еще не успевали вывести из дебютантов, а он уже становился мэтром в своем околотке, начинал преподавать, обрастал такими же молчаливыми учениками. Оставалось догадываться, что это — самый настоящий кинематограф, только особый — карликовый, на манер карликовых собачек или пальм.

Думаю, что намеченные здесь закономерности характерны для всех областей многообразного нашего киноxозяйства. Везде были упрямцы, которые позволяли себе выступать против сложившегося порядка вещей, против наступления болота, и все же ход событий был таков, что вел к нашей всеобщей творческой капитуляции. Мы находим такого рода явления и в научном кино, где отрабатывались виртуозные приемы аргументации самоочевидного трюизма, и в области документалистики, где навострились блистательно преподносить чистую ложь, поскольку этого, мол, требовал высокий, державный интерес.

Не с лучшей стороны показал себя и наш цех, цех критиков. Некоторые просто ушли от активной деятельности, благо профессиональных критиков среди нас нет, все мы где-то служим за жалованье. Но для многих, пожалуй, для слишком многих приказ хвалить не обсуждался, и голос совести заглушало ласковое внимание

начальства. Одним словом, как правильно призывает читатель «Правды» (25 сентября 1987 года), «не берите грех на душу, не делайте вид, что вы совершенно не причастны к бурным, продолжительным аплодисментам, переходящим в овацию». Причем замечено, что главные мастера этих оваций, с мозолями от рукоплесканий, в особенности упорствуют, отметая упреки в верноподданничестве. Вчера они рыдали над художественными красотами книги «Малая земля», а сегодня не помнят, кто ее автор. Вчера мы слышали от одного из них о «глубоких и богатых творческими идеями трудах», о «фундаментального значения тезисе Леонида Ильича», который есть «начало новой эры». К тому же отмечалось: «удивительно просто и мудро сказано», а «как емко и образно». ...Это вчера. Довольно крепкий залп для десятиминутной речи. А сегодня этот же человек объявляет через «Советскую культуру»: каяться ему не в чем. То есть он стоит на прежних позициях? Ну и принципиальность! Не покается, не надейтесь. Он всего лишь рассчитывает на плохую нашу память. И, как показывает опыт, не без основания. Память у нас скверная. Она воспитана такой. И многие этим пользуются.

Формула разгильдяйства

Говоря о новом художественном мышлении, мы, как правило, щуримся и смотрим в манящую даль. А оно здесь же, рядом с нами вызревает и формируется. Застой со всеми его парадоксами был лучшим инструментом для оттачивания ума. Писались глубокие, прекрасные книги, пусть некоторые из них — в стол. Ставились фильмы, некоторые — просто замечательные — иногда оказывались на полке. Сочинялись статьи, очень часто — без надежды их опубликовать. Зрела общая мысль, постепенно становилось реальностью широкое общественное недовольство.

Насколько широкое?

В том-то и дело! Искусство в массе своей не позволяло делать выводы на эту тему. Огромные тиражи беллетристики, внушительный репертуар театров и кинотеатров как будто утратили способность быть зеркалом — зеркалом жизни и зеркалом общества, его чаяний, надежд, опасений. Социально-эстетическая установка, взятая тогда на вооружение, исходила из убеждения: что нужно знать о жизни страны, прекрасно известно — и ничего нового ожидать не следует. Если же писатель или живописец, драматург или режиссер приковывали наше внимание к какой-то неожиданной черте реальности, к какому-то непредусмотренному явлению, то это был заведомо ошибочный шаг, и талант автора мог только усугубить ошибку. Зато колоссальным образом преувеличивалось воздействие на художника «правильной идеи». Искусство как средство и форма художественного познания, открытия, освоения мира явно недооценивалось. Казалось иногда, что иные романы, очерки, фильмы желали бы воспитывать, ровно ничего не открывая в мире, ничего не сообщая о нем. При аналогичных социально-эстетических установках прессы, радио, телевидения для жизненных откровений оставалось пользоваться слухами, пересудами, редкими фельетонами в газетах да иногда — ехидными эстрадными номерами.

Бесконтрольные кабинеты наглели. Суд потерял к себе доверие. Цифры в газете не убеждали никого. Благополучные итоги пятилеток, как все понимали, натянуты. Рекордные урожаи пахли липой, как было с узбекским хлопком, с казахстанской пшеницей. Преуспевающие колхозы-гиганты занимались недозволенными промыслами,— сколько председателей, иногда со звездами Героев, сегодня дают показания следователю! Каким голосом надо было обладать, чтобы выкрикнуть в противовес всему этому про «простого» человека в поле или у станка, где он якобы чувствует

себя хозяином! Реальность уже порывала с человеческой логикой. Бригада лесорубов валила тайгу по пять, по десять, по двадцать годовых планов. Работали в счет 2010 года. А вывозить древесину по узкоколейке можно было только небольшими порциями. Срубленное сверх плана сгнило на пространстве в 60 гектаров, погубив рыбу в реке, да и саму реку. И за это безобразие давались премии, ордена, присуждались красные знамена?

Посмотришь с этой стороны — ударник и герой. Посмотришь с другой — дурак и преступник. Художнику регулярно предписывался первый взгляд.

Экономисты учат: деньги, на которые не найти нужного тебе товара, уже не деньги — бумага с рисуночками. Тогда магазин с неликвидами — не магазин, а склад. Завод, выпускающий то, что не покупают, — дом призрения для безработных. Зато база, где втайне отоваривают дефицитом, она-то и есть подпольный магазин...

В практической жизни довольно быстро усваивают эту азбуку. Экран считал правилом хорошего тона не затрагивать этих тем. Почему бы в самом деле не превратить наш бедный рубль в замечательно конвертируемую валюту? То ли еще доступно сценаристу да режиссеру! И не замечали, старались не замечать, что художник при этом превращался в иллюзиониста.

Впрочем, повседневность предлагала нам игру софизмов, их взаимное сложение или даже умножение. В итоге иногда получался полный абсурд, а иногда — видимость смысла. С заводского конвейера, как мы узнали от Юрия Черниченко, девяносто два процента комбайнов сходят в полном и безнадежном браке. Но колхозы берут эти неподвижные машины. Зачем? Чтобы разобрать на запчасти — другого источника у них нет. Принимать у строителей недостроенный дом — беспринципно. А если ему, даже такому, будут рады живущие в подвалах? Никто не берется строить дорогу по рублю за квадратный метр — запрещающие инструкции устарели на полстолетия. Тогда находчивый председатель ровно в десять раз увеличивает (на бумаге) объем сделанного. Закон, раньше каравший за подобные эквиваленты, сегодня пачками реабилитирует подобных председателей, сочтя их приписки вынужденными, необходимыми.

Просто существовать в такой реальности уже неуютно. Но существовать нравственно — возможно ли? Когда мораль стала двухэтажной, многоэтажной, когда «нет» и «да», «плохо» и «хорошо» присваиваются ситуации с оглядкой на последующие мыслительные действия, оправдывающие или усугубляющие безумие основного посыла.

Социологи успешно осваивают новое для них понятие «всеобщего разгильдяйства как концепции жизни». В основе этой концепции — отстраненность, отчужденность от общего жизненного уклада. Думается, что в ситуации вчерашнего дня появление подобных настроений было неизбежно. В 1970 году, когда Александр Вампилов опубликовал «Утиную охоту», можно было удивляться и дружно гадать, откуда может в наши дни взяться типичный «лишний человек», столь хорошо знакомый по русской литературной классике. Пьеса с трудом пробилась на подмостки, фильм, поставленный по ней, отлежал восемь лет и недавно был показан телезрителю. В новейшем списке лауреатов Государственной премии фигурирует фильм «Полеты во сне и наяву» — его герой Сергей Макаров — кровный брат Вити Зилова. Явление освоено, рассмотрено и проанатомировано. Дальше удивляться, дальше пожимать плечами нельзя. Приходится учесть: как же скомпрометировала себя в наших глазах ложная социальная активность, если герою, выходящему из этого порочного круга, мы готовы сочувствовать и аплодировать.

В одиночку, как говорят, «не спасешься», разве что ты — святой! Человек — существо социальное, стадное, «роевое», как говорил и писал Лев Толстой. Атомарное существование — на особицу, выделившись от всех,— ему не свойственно. Это путь в нравственный тупик — недаром двустволка прыгает у сердца Вити Зилова.

Хочется надеяться, что прежнее благодушие и безмятежность, сладкий всеобщий полусон к нам не вернутся. Ученые размышляют о двух периодах цивилизации — до Чернобыля и после. Если человек хочет выжить, говорят они, ему надо развивать новое, «приборное» мышление. Счетчик Гейгера — вот что надо ввести в наши органы чувств.

Не помешало бы, разумеется. Но ведь и без счетчика Гейгера было понятно, что с атомом шутки плохи; что река течет вниз, а не вверх; что «Адмирал Нахимов» не продержится на плаву четыре часа после столкновения,— а это требуется по инструкции от каждого пассажирского корабля. Вот он и перевернулся на второй минуте, а на девятой пошел ко дну.

Самое массовое разгильдяйство, разгильдяйство нижнего этажа государственного здания, несет в себе интонации фамильярного, домашнего добродушия: «Да пошли они!», «Да ладно!», «Да обойдется!» Средние этажи похитрее — они объединяются «ты мне, я тебе», они создают систему вранья и для низов, и перед верхами. Разгильдяйство самых высоких ведомственных этажей заключено в отрицании живой жизни. Ее нет.

Есть бумаги, цифры, лозунг, параграф, циркуляр.

Циркуляры наделали бы еще больше вреда, если б низы не научились их благополучно обходить.

Три компонента включает в себя «формула разгильдяйства»: все начинается с незаинтересованности, продолжается как некомпетентность и завершается безответственностью

Теперь, когда в Союзе кинематографистов есть свой компьютер, солидный электронный мозг на 500 программ, мы можем научить его рецензировать нашу продукцию. Боюсь, половина сегодняшнего репертуара не заслужит ничего, кроме этих простых слов: безответственность, некомпетентность, незаинтересованность.

В ответственных партийных документах общее положение страны накануне апрельского Пленума 1985 года расценивается как предкризисное. Думается, что кинематограф может взять на себя горькую радость правофлангового в нашей культуре — у нас, в кино, уже несомненно был кризис, самый настоящий, с далеко идущими последствиями — как в области техники, индустрии производства, индустрии проката, финансов, так и в области духовных величин.

Публицистика или новая художественность?

Встречаясь с зарубежными коллегами, в частности — у нас в союзе, в ПРОКе, в дни Московского международного фестиваля, без большого труда открываешь, что они понимают нашу гласность по-своему. Она для них — вид комфорта. Есть дача, есть яхта и есть вдобавок гласность. Для нас гласность — инструмент борьбы. Возможность — самому или в лице корреспондента — проникнуть в некий высокий кабинет, еще вчера совершенно недоступный. Возможность потребовать цифры, совсем недавно считавшиеся ведомственным секретом. Выкравший триаду Великого Инквизитора — чудо, тайну и авторитет, — сегодняшний бюрократ попадает под огонь в каждом из этих пунктов. Обещанное в самой торжественной обстановке чудо — это может быть кукуруза, или целина, или БАМ, или повернутые реки, или мелиорация, или бог весть что — как там на самом деле обстоят дела? Авторитет — насколько он заслужен,

а насколько искусственно создан соответствующими ритуалами? Наконец, сепаратная, конторская, глубоко ведомственная тайна. Она любит рядиться в одежки державного интереса, загадочной государственной надобности. Так вот, насколько все это оправдано?

Закономерно, что первые шаги гласности обернулись бумом газетно-журнальной продукции. Но вот закономерно ли, что даже сегодня газеты и журналы интереснее фильмов и спектаклей?

Следом за прессой рвануло телевидение — в том числе «живое», «прямое», которое одно время пытались было похоронить и довольно успешно теоретизировали по этому поводу. Да, прямое телевидение решительно не имело применения и казалось чем-то отжившим, пока выступало рупором уже готовой информации, выверенной, утвержденной и неизбежно благонамеренной. Но когда положение изменилось, когда началась охота за информацией неподготовленной, скрываемой, когда корреспондент перестал быть ведомственным служакой, а стал моим, зрителя, представителем, послом, с правом преодолеть любой кабинетный бастион,— именно средства прямого кино стали способом добывания правды, настоящей, несомненной — и у тебя на глазах.

Удивительны были первые передачи такого рода, с пятью, с шестью высокопоставленными чиновниками за круглым столом, при неумолкающих телефонах. Неуменье оторваться от бумажки, заготовленной «аппаратом», неуменье глядеть в камеру, непривычка к простым, человеческим словам и упрямое стремление при любом вопросе начинать, как от печки, от образцовых производственных показателей...

Кстати, обратили ли вы внимание, как теперь ведет себя перед микрофоном человек с улицы? Совсем недавно сплошь все терялись, повторяли вопрос, старались ответить теми же словами... Правда была монопольна, правдой владело телевидение, как полноправное государственное учреждение, а он, советский человек, угадывал эту нужную правду и очень опасался, что не угадает,— отсюда все издержки. Сейчас и вопросы ставятся иначе, и отношение к ним изменилось. Могут и пожать плечами, и засмеяться в лицо, могут твердо отчеканить, что не желают говорить на эту тему. Правда перестала быть монопольной, и ты со своей можешь делать все, что заблагорассудится.

Передачи такого типа, как «12 этаж», сняли табу с важнейших, острейших и, главное, сложнейших тем: тут дело не сводилось к удачному или неудачному ответу, тут нужен был правильный подход, непредвзятое мышление. Скачками, в сшибке точек зрений формировалось мнение там, на экране, формировалось оно и у нас, перед телевизором. Гласность и демократизм, взаимно охраняя друг друга, создавали поистине невиданный доселе эффект открытия — не только проблемы — самих себя, с кем ты, против кого, насколько ты принципиален и прозорлив.

Более полувека назад Александр Медведкин, сатирик с кинокамерой, в прошлом — буденновец, сегодня — один из старейших коммунистов в нашем кино, мотался по стране на поезде, переделанном в кинофабрику, по возводящимся объектам первой пятилетки. Днем снимали, вечером показывали: обличалось головотяпство, бюрократизм, нежелание думать, нежелание проявить самостоятельность... Сегодня ту же задачу взял на себя «Прожектор перестройки».

Замечательный рывок за последние два года сделало наше документальное кино, иногда выходившее к зрителю по тому же актуальному каналу телевидения. Новые, еще вчера запретные темы породили и новые средства повествования, новые интонации дикторского текста. «Посмотрите: люди живут так, как жить

нельзя!» — восклицают фильмы «Медвежье... Что дальше?» или «Кумшагалская история». «Мы преступники, ибо умерщвляем природу»,— подхватывают на разные лады «Госпожа Тундра», «Плотина», «Земля и вода» и добрый десяток других лент. Появились пронзительные ленты о наркоманах («Волки в городе»), о женском алкоголизме («Предел»). Размашистая «Взятка» или суховатая лента о ростовских махинаторах вскрыли этажи коррупции, от человека у прилавка до ответственных людей в солидных кабинетах.

Это фильмы шоковой терапии: они действуют как прижигание в больном месте.

Косные силы, для которых слова о перестройке — всего лишь новый ритуал, вроде прежних слов о «небывалых успехах», не дремлют. Редактор хочет выбросить из фильма смелую фразу. Директор студии настаивает на перемонтаже. Служивый из главка дает приказ: тираж — две копии. Другой служивый ответствует: нет пленки и ставит фильм в очередь, пропуская без очереди те, что поспокойнее. А если фильм телевизионный, он может год и больше пролежать в ожидании эфира.

За каждой из этих фраз — по многу однотипных случаев.

Один из парадоксов современности: фильм отправляется за рубеж, вызывает там шквальную прессу, возвращается домой с самыми почетными, самыми заманчивыми призами, и — здесь его никто не знает. Советский зритель смог по-настоящему познакомиться только с несколькими фильмами из этой обоймы, и каждый раз это стоило больших усилий со стороны.

Неужели так будет продолжаться и дальше?

Обидно, конечно. Но смешно было ожидать чего-то другого. Перестройка не могла идти как по маслу, без сучка и задоринки,— столько насело на нас косных привычек, такие давят континенты консерватизма. Нам остается одно — продолжать свою партийную работу. Спорить с редактором. Жаловаться на директора. Скандалить с главком. Писать на зарвавшегося чинушу в газету или журнал. Снимать выпуски для «Прожектора перестройки». И не поддаваться пессимизму.

Время сейчас такое — публицистическое.

Алесь Адамович высказал мнение, что публицистика может быть компонентом «новой художественности». Так было с «Пожаром», с «Плахой», с «Печальным детективом». Насквозь публицистичен «Пушкинский дом» Андрея Битова. Можно вспомнить «Блокадную книгу» или «Карателей» — там компонентом «новой художественности» стал документализм, он вел впрямую, не дрогнув, не сворачивая, к страшной, до поры неизвестной нам правде о человеке и человеческом сердце. Литература, выходящая на эти горизонты, становится чем-то иным, чем «литература» в старом смысле слова. А. Адамович называет ее сверхлитературой.

«Покаяние» не в силах скрыть своей публицистической основы, несмотря на буйство метафор и аллегорий. Есть другие кандидаты в «сверхкино». Но общий кинорепертуар за два последних года удивительно равнодушен к публицистическому поветрию — пусть даже не в качестве «элементов нового художественного решения», пусть из простого и понятного сегодня интереса к публицистике как таковой. Есть «Плюмбум» с его убеждением, что бездушный робот не годится в учителя жизни и врачевателя общественных грехов. Есть полуудача Яниса Стрейча под названием «В заросшую канаву легко падать» — там весело и изобретательно воспроизведены приметы «теневой», грешной жизни некоего колхоза, но противопоставлен всему этому очередной ангел с крылышками, юный секретарь партбюро, ходящий по полям в окружении двух десятков ребятишек. Наконец, у нас есть «Забытая мелодия для флейты»,

с саморазоблачительным гимном свихнувшихся чиновников: «Мы не сеем, не пашем, не строим, мы гордимся общественным строем».

И все? Не мало ли?

Хорошо, если робость сценаристов и режиссеров идет от нежелания петь новые песни по-старому. Хорошо, если они не желают своим творчеством обслуживать перестройку, как раньше обслуживали другие лозунги дня. Очень, очень хорошо, если они ждут момента полной собственной перестроенности, полной свободы от и свободы для. Последняя команда, которую слышит выходящий из заключения: «На свободу шагом марш!» Внутреннее ощущение свободы достигается не так легко, тут одной команды мало.

И плохо, если медлительность нашего поворота связана всего-навсего с традиционной медлительностью кинематографических маховых колес, решительно не желающих ни на йоту ускорить свой черепаший бег.

История — культура — мораль

Впереди у нас — новые отмены привычных, долговременных табу. Например, милиция и суд — сколько мы нальстили, сколько наподхалимничали на экране перед этими высокими учреждениями, то ли себя, то ли всех вокруг истово убеждая, что уж тут-то как-никак у нас полный порядок. Бесчисленные очерки на судебную тему уверяют, что это не так. Или — армия. Не доблестные вооруженные силы, призванные охранять свой народ, и так далее, и так далее, а реальный быт повседневной казармы. Из года в год, из поколения в поколение мы более или менее удачно экранизировали устав гарнизонной службы — в результате наши сыновья идут сегодня в казарму безоружными, неподготовленными к ее тяготам. Уже не только «Комсомолка» пишет о нравах почти уголовного характера, об атмосфере, с которой не всегда умеют и отваживаются бороться офицеры.

Еще одно табу — разговор о рабочем классе по правде, по совести. У нас как будто два рабочих класса — один для плакатов и лозунгов, а другой — для статей о дисциплине, для фельетонов и антиалкогольных указов. К тому же при всех клятвах в любви и верности трудовому народу сам трудящийся, городской или сельский, чрезвычайно редко бывает главным героем наших картин. На худой конец — прораб, бригадир, начальник участка или цеха. А лучше всего — директор, руководитель учреждения, председатель колхоза, секретарь райкома. Он по положению своему как-то поближе к тем, кто не сеет, не пашет, не строит, а весь рабочий день гордится общественным строем. Вновь и вновь воспевая этот социальный слой в картинах удачных и даже очень удачных или сделанных по колодке с чужой ноги, как же не подумать, что всегда — и в войну, и до войны, и после нее — не эти люди несли основную тяжесть времени. Трудно, кто же спорит, собрать голодных колхозников на лесопоповал, или обложить их неурочным займом, или взыскать налог с нищего хозяйства... Очень трудно! Но тем, кто облагался, выкручивался или стучал топором от рассвета до заката, им было много-много труднее.

Недавно, в случайном разговоре, Алексей Герман уронил: «Какая ответственная, какая драматическая тема — сегодняшние бедные, очень бедные люди!»

Еще не дослушав его, торопишься с возражением: а так ли уж надо, так ли уж уместно, так ли уж интересно, наконец... И ловишь себя на мысли, что ведь — запамятовал! — у нас гласность и она не должна бы иметь пределов. И если мы так любим фильмы о счастливчиках, о победительных натурах, о тех, кому решительно везет, то почему бы не присмотреться, хотя бы изредка, хотя бы в виде исключения, к тем, кого называют аутсайдерами,—

или кто-то заранее лишил их права голоса, права рассказа о своей судьбе?

Еще одна общественная потребность, на которую нам придется ответить, если мы не станем прятаться от вопросов дня. Национальные отношения. До недавнего времени у нас здесь царила полная ясность: все национальные проблемы — в принципе, в теоретических абстракциях — давным-давно у нас решены, ну а в быту встречаются вполне пустые трения, даже столкновения, даже недоразумения, шуточки, хохмочки, прозвища, анекдотики — один из них даже кончался фразой: «Я тебе покажу дружбу народов!» Словом, пустяки. Алма-атинские события, демонстрации, имевшие место в Советской Прибалтике, показывают, что все не так просто.

Конечно, твой ребенок кажется тебе самым красивым, и язык, на котором ты думаешь, самым удобным, и обычаи, в которых ты вырос, самыми естественными. Но если ты цивилизованный человек, ты должен допустить, что кто-то держится другого мнения: твой ребенок покажется ему вяловатым или слишком худым, твой язык — немыслимо сложным, твои обычаи его развеселят или озадачат. Молчаливое признание таких допусков с обеих сторон, вне сомнения, делает последующие отношения более полнокровными и содержательными.

Но это только в идеале. Слишком долго пестовалась официальная, великорусская культура, по тогдашней системе иерархии — как бы выше классом всех остальных. Остались и поныне (незаконные или полузаконные) ограничения некоторых других языков в пользу русского. Доводы национальной политики проникают в экономическую географию, в логику урбанизации и миграции. Центральное телевидение могло бы, наверное, почаще передавать музыку национальных республик — не только перед юбилейной датой. И, кстати, откуда убеждение, что учить французский и испанский желающих полно, а эстонский или армянский никто у нас учить не собирается?

Да что далеко ходить — возьмем наши проблемы, проблемы Союза кинематографистов. Критик Лаймонас Тапинас подсчитал: за пять последних лет в центральных газетах и журналах было напечатано сто двадцать восемь публикаций о литовском кино: обзоры, очерки, портреты, интервью. Из них лишь шестнадцать принадлежат авторам из Вильнюса. Сто двенадцать были написаны москвичами. По-моему, это очень печальные цифры. Если для вас они недостаточно печальные — умножьте их на 14 — такое же положение едва ли не в каждой союзной республике. Неужели даже интервью с Жалакявичюсом или Банионисом нельзя доверить литовскому журналисту? В результате журнал оказывается всесоюзным только по читателям, а по авторской группе он — московский, если не «аэропортовский» (по названию станции метро «Аэропорт», близ которой расположены редакции «Искусства кино» и «Советского экрана»).

А вот другие цифры, которые всем хорошо известны: в общем репертуаре республиканские студии представляют 52 процента продукции, а смотрят эту продукцию всего 8 процентов зрителей. Цифры странные. Если б мы верили в их истинность, мы могли бы благополучно свернуть нашу «базовую модель» — она ими приговорена и обречена. Но мы знаем: здесь много от инерции, от ставки на самотек, от дурных традиций, с которыми не пытались бороться. В конце концов, именно на республиканских студиях возникли, неизвестно как, и «Покаяние», и «Легко ли быть молодым?».

Новое художественное мышление, которого мы все так жаждем, немыслимо без перемен в нашем историческом мироощущении.

Ясно, что кинематограф завтрашнего дня будет по преимуществу критическим. Критический вовсе не значит — разносный или «критикан-

ский». Отнюдь. Словарь Даля определяет критику как «розыск и сужденье о достоинствах и недостатках». Критический, по Далю,— «способный к здравому, верному сужденью». Было время, такая способность не представляла особой общественной ценности, куда важнее было — уметь вовремя поддакнуть. Тогда-то и стали отождествлять критику с выступлением на общем собрании против какого-то лица. Нужда по «здравому, верному сужденью», исподволь накопившись в общественной психологии, сегодня вылилась в мощную историческую потребность.

Не должно быть, говорят нам сегодня, белых пятен ни в истории нашей, ни в культуре. Впрочем, это одно и то же. Газетно-журнальные публицистические сенсации более чем наполовину состоят сегодня из исторического материала. Открываются замалчиваемые факты, всплывают вычеркнутые фамилии, обнаруживаются события, о которых намекала молва, но которые официально отрицались...

Цитирую Юрия Трифонова: «История — это ведь не просто то, что было, история — с нами, в нас».

Цитирую Уильяма Фолкнера: «Прошлое никогда не умирает. Оно даже и не прошлое».

Чтобы понять эти простые и очевидные мысли, надо отвыкнуть стоять на голове, надо постараться избавиться от ощущения, что история — нечто крайне далекое от меня, нечто похожее на сменную одежду. Сегодня сами историки с горечью объявляют, что трехтомник, посвященный Великой Октябрьской революции, антиисторичен. Начиная с поразительного в своей отваге «Краткого курса» мы все пытались воевать с нашей историей, все намерены были свести с ней счеты.

К сожалению, очень долгое время наш кинематограф был услужливым помощником в этом неблаговидном деле. Запретные темы, фигуры, события, имена были для него как бы вдвойне запретны. Тема революции, некогда породившая шедевры золотого фонда советской киноклассики, все чаще и чаще отдавалась на откуп конъюнктурщику. Новейшие веяния, связанные на театре с именем Михаила Шатрова, нас обошли стороной. Его сценарий «Февраль» полтора десятка лет пылится в архивах «Ленфильма». Без притока свежей крови, без решительного поворота к драматизму правды взамен драматизма сочиненных обстоятельств тема хирела, костенела, превращалась в жанровый стандарт. Одно ее ответвление выхлестнулось в типичный «вестерн», как известно, вполне терпимый к стандарт-героям и стандарт-ситуациям. Другое, еще более простодушное направление пыталось преподносить революционные лозунги без истинной информации о существе революционных событий.

Горький итог: семидесятилетие Октябрьской революции мы встречали коллажным фильмом, составленным из прежних громких лент. Новой подходящей картины у нас не оказалось. И не окажется впредь, пока мы не сменим свое отношение к теме, не заменим консервативные творческие установки принципиально новыми, нацеленными на поиск, на открытия, на новизну.

Нам надо, нам позарез необходимо рассчитаться с нашим прошлым. Нужен документальный фильм о Трофиме Лысенко. Пора снять околичности и недоговоренности, накопившиеся вокруг имен Мжаванадзе и Щелокова, Рашидова и Кунаева, Гришина и других, выброшенных из кресел перестройкой. Нам очень нужен неторопливый, умный, обстоятельный фильм под названием «Ежовщина».

Вижу двенадцать телевизионных серий под названием «Иосиф Сталин. Политическая биография». Этот человек мертв тридцать пять лет, но он еще не похоронен. Он постоянно с нами — слишком часто мы вспоминаем его. Лучший друг физкультурников, он слишком многих лишил здоровья и жизни. Отец народов, он

слишком многих осиротил. Какие плоды организаторского таланта, какие стратегические прозрения или доказательства несокрушимой воли надо положить на другую чашу весов, чтобы уравновесить всенародную трагедию, унесшую столько жертв?!

Мы и сейчас платим ему дань — традицией дефицита, традицией очередей, склонностью любое общественное начинание превратить в казенное дело, презрительным барством начальства даже средней руки, неудержимой инфляцией — не только рубля, но и мыслей, идеалов, самой совести!

Революции не совершить, гражданской войны не выиграть без широкой социальной активности масс. Отсюда пафос двадцатых годов. В тридцатые к нему все больше подмешивается другого рода активность — по приказу, с помощью осужденных правосудием стимулирующих средств. Чего же удивляться, что в последние десятилетия мы получили два или три вполне покорных поколения?

В селе до сих пор говорят «раскулачить», когда надо, например, разобрать на запчасти вышеупомянутый комбайн. Метафора вполне оправдана — перегибы, допущенные при коллективизации, остались в душе населения нравственным уроком. От раскулачивания кулака к раскулачиванию «подкулачника», то есть фактически бедняка, провинившегося лишь образом мыслей. К раскулачиванию народных обычаев, да и самого здравого смысла, если он мешал без конца кричать «ура». К раскулачиванию разом и церкви и таблицы умножения, плохой опоры неграмотным рекордам. К раскулачиванию авторитетов прошлого, к потайному раскулачиванию музеев родной страны, хранивших сокровища, вроде бы принадлежащие народу. К раскулачиванию даже иных статей собственной конституции и собственного уголовного кодекса. К раскулачиванию целых народов да и самой природы, наконец.

Издавна на Руси были милосердны к «арестантикам». Образованные барышни в уездных городах носили по воскресеньям в тюрьму калачи и копеечки. Это считалось делом богоугодным. Мы же раскулачили и милосердие. Как было заступиться за взятого, если сам вместе с ним можешь загреметь в Сибирь...

Разве не происходила таким образом самоубийственная вивисекция души? И кто уверится, что сегодня мы начисто избавлены от многих этих язв?

Белые пятна истории — это белые пятна культуры, белые пятна нравственности.

Здесь, вслед за газетно-журнальной беллетристикой, — широчайшее поле деятельности для просветительского кино. Учтем, что помимо белых пятен есть и другие, серые, полузаштрихованные, что еще хуже, чем лакуна и неизвестность. Здесь надо помнить, что восстановление истины, которой боялись, которую прятали, повлияет на общее духовное самочувствие. Просветительская деятельность такого рода несет в себе особый, сверхкомплектный драматизм — от узнавания далеких людей и их горестных обстоятельств до узнавания самого себя.

Да не пропустит наше научное кино этот несомненный шанс — он способен вывести его в лидеры сегодняшней гуманистической культуры.

Историки уже схватились в спорах. Не надо быть пророком, чтобы предвидеть в ближайшем будущем оживление дискуссий. Предвижу перестройку лекционной работы. Предвижу вспышку нового интереса к гуманитарным дисциплинам. Предвижу лавинные публикации, от статей — к книгам, к монографиям, к учебникам. Наш общий и многоликий враг — жвачка ликбеза, интеллигентское профессорское криводушие, заставляющее академические фолианты повторять невежественные «прозрения» «Краткого курса»,— требует компенсации в виде массированной и мно-

гообразной работы по дообразованию страны.

Ответы могут и должны быть многозначными, иногда поневоле гипотетическими и вариативными.

Ориентиры

Чрезвычайно важно, что до сих пор наш кинематограф существовал в условиях монологической и даже менторской культуры. Концепция «правильной позиции», которая якобы удваивает или даже удесятеряет силы художника, невольно заставляла каждого ориентироваться на других, как солдата на общий строй. Книги к книгам, фильмы к фильмам, живописные холсты к холстам можно было подкладывать бесконечно — в идеале они составляли некий единый фильм, холст, фолиант, замечательно выполняющий свою работу по духовному обслуживанию современников. Разумеется, на практике не все проходило гладко. Были «очернительские» или «субъективные» произведения, которые не допускались в этот славный единый ряд. Были и такие, что допускались скрепя сердце, но как-то не больно монтировались с остальными. Однако, если оставаться в сфере намерений, монологизм безусловно торжествовал — многие художники стремились отразить реальность «правильно». Некоторым повезло — они отразили «особенно правильно».

Иная концепция культуры, концепция социалистического плюрализма, взятая нами на вооружение сегодня, не знает понятия иерархии. Из многочисленных, принципиально разных подходов к реальности она ни один не склонна генерализировать и считать образцом. «Верное» или «неверное» изображение окружающей жизни теперь относится исключительно к миру самого художественного произведения.

Стремление к децентрализации художественных установок в нашей «базовой модели» получило структурное выражение. На одном «Мосфильме» теперь девять студий-объединений, с телевизионным — десять. Пять — на студии имени Горького. И у каждого из них — своя программа, как бы эстетическая охранная грамота.

Чего греха таить, некоторые из подобных программ писались второпях, иные — самыми общими, невнятными положениями. Верно и то, что жизнь, вмешавшись покруче любого редактора, не исправив в тексте ни слова, на деле способна так покорежить программы, что только полетят клочки по закоулочкам.

Все так. Но первый шаг сделан — за фильм принимаются единомышленники. Здесь — концепция «жанрового» кино, здесь — друзья комедии, тут — поклонники кино «литературного», здесь — сказки... Обычная в прошлом ситуация, когда кинематографические лебедь, рак да щука брались тянуть воз с тяжелой поклажей — и тянули, и ссорились, и никак не могли сойтись в оценках сделанного, и все-таки почему-то работали вместе, — сегодня возможна разве только как очень редкое исключение.

У нас будет разное, очень разное, многонаправленное, многоцелевое кино. Другой вопрос: готовы ли мы к подобному репертуару?

Диалогическая культура, сменяя монологическую, не просто предполагает здоровое и равноправное соревнование стилей, тенденций, концепций. Она не гарантирует никаких других итогов, кроме самого этого соревновательного момента. Кто-то больше преуспеет, кто-то меньше, какой-то фильм соберет рекордные сборы, какой-то другой принесет невиданное количество фестивальных призов... Не будем, на спортивный лад, кого-то из них тащить на первое место и объявлять абсолютным победителем. Гораздо важнее, что мне, вам, нам в силу вырабатывающегося у нас диалогического мышления нужны как раз оба фильма.

Вопрос с экспериментальными

фильмами решен — их планирует союз, их планирует «Дебют» на разных студиях страны. Осмелюсь предположить, что категория «экспериментального фильма» возникнет и постепенно привьется в нашем репертуаре. И что мы опять-таки не будем вешать на него претензии, на которые он не в силах ответить. «Эксперимент, понятный миллионам» — блестящая фраза Эйзенштейна, была, конечно, скрытым издевательством. Что же экспериментального в фильме, если он «понятен»? Такие «эксперименты», как «Броненосец» или «Чапаев», выпадали раз в десятилетие, а сегодня встречаются еще реже...

Но я осмелюсь еще на одно предположение. Мы сегодня уже не путаем художника, озабоченного формой своего художественного высказывания, с «формалистом», то есть субъектом, у которого за формальными выкрутасами вовсе нет никакого смысла. Согласно шутке того же Эйзенштейна, это все равно что путать больного дурной болезнью с врачом, лечащим ее. Но есть особого рода таланты — их новаторские поиски оторвали их от интересов среднего потребителя искусства. Их называют «поэтами для поэтов», «композиторами для композиторов». Прежняя производственная система кино могла только пожалеть «режиссера для режиссеров», сам он в нее не вписывался. Сегодня, в условиях студии нового типа, в опоре на ее художественную программу и, разумеется, на финансовое самочувствие, существование такого новатора становится вполне легальным, возможным, хотя тут ахиллесова пята «базовой модели» — она все-таки подыгрывает фильмам мгновенного успеха.

Нам — всем нам, кинематографистам, — нужен Артаваз Пелешян, пусть он никогда не укладывается в срок сдачи фильма.

Нам — всем нам, кинематографистам,— нужен Юрий Норштейн, пусть он не по карману такой студии, как «Союзмультфильм».

Нам,— всем нам, кинематографистам,— нужен Леван Пааташвили, блеснувший в последних работах такими приемами, которые ставят в тупик даже специалистов.

Думаю, союз или Кинофонд могли бы предусмотреть специальные суммы, отчисляемые выдающимся мастерам с единственным условием — отчитаться готовой работой.

Очень хочется надеяться, что мы станем свидетелями возрождения художественных тенденций, которые или были в свое время несправедливо раскритикованы, или зачахли, не получив достаточно жизненной энергии из выделенной им полупайки.

«Авторское кино» — явление сравнительно позднего, зрелого кино. Не будем здесь спорить о словах. Разумеется, каждый фильм имеет автора — будь то сценарист, или режиссер, или кинозвезда, под которую подстраиваются все остальные и все остальное. «Авторский фильм» в нашем словоупотреблении — это фильм, где предложенная зрителю авторская воля является самым главным художественным законом, важнее и существеннее обычных требований жанра, драматургических канонов, эстетических договоренностей со зрителями и так далее.

Расцвет «авторского кино», обещанный нам в середине шестидесятых годов, не состоялся. Многие потенциальные «авторы» капитулировали, признав над собой главенство жанра, или зрительских ожиданий, или привычных клише. Что, если кто-то из них попросится обратно, в «авторы»?

Решать, конечно, не нам с вами. Решать худрукам, прошедшим конкурс творческих программ и молотилку выборов. Но как не заметить сегодня, насколько это важный вопрос — не только для завтрашнего репертуара, но и для будущей судьбы всего нашего кино.

Еще один, очень важный вопрос — это отрубленные ветви на стволе киноискусства, на месте которых ничего не выросло.

«Долгие проводы» поражают тем, насколько это сегодняшняя, современная картина. Но фильм мог бы за эти пятнадцать лет иметь продолжение, иметь последователей, иметь оппонентов. В результате линия, столь необходимая нам сегодня, но заклейменная как «бытовая патология», как «советский Теннесси Уильямс», не существует...

«Комиссар» предлагал нечто новое и очень неожиданное в знакомом жанрово-тематическом образовании историко-революционного фильма.

Можно как угодно относиться к «Скверному анекдоту» Алова и Нумова (фильм, кстати, имел очень большой успех на недавней ретроспективе советского кино 60-х в Турине), но как не пожалеть, что и этот редкий опыт сатиры остался без продолжения.

Предлагала совершенно новый подход к знакомым явлениям 70-х годов «Вторая попытка Виктора Крохина».

Речь не о том, чтобы просить сегодня художников попробовать второй раз войти в уже высохшую реку. Речь о том, что эти фильмы все-таки, пусть с опозданием, возвращены зрителю, стали фактом нашего сегодняшнего общественного опыта и не могут, на мой взгляд, не вызвать реакцию в чуткой художественной среде.

Особого разговора заслуживает так называемое «поэтическое кино». Я согласен, что под одним названием собралось слишком много различных стилевых и творческих направлений и пристрастий, объединяемых довольно условно. Согласен и с тем, что их творческая платформа в самом широком понимании была противоречива и не смогла реализоваться полностью. И вместе с тем я убежден, что эта струя нашего кино была погублена гонениями и препонами, которые почему-то с особым тщанием воздвигались на ее пути.

Бюрократ боялся, что подключение художника к миру отдаленных поэтических ассоциаций дает ему свободу, не контролируемую параграфами. Показав то или это, что он хотел *сказать?* Монтаж по смыслу, монтаж по хронологии событий держит режиссера в узде. Монтаж по ассоциациям делает неуловимыми его криминальные намерения, а что таковые намерения есть у каждого творческого человека, бюрократ никогда не сомневался.

Какие тучи сгущались над «Тенями забытых предков»! Какие молнии сверкали над «Каменным крестом»! Какие громы рокотали над «Цветом граната» и «Состязанием»! «Родник для жаждущих» заклеймили как националистическую, антинародную ленту. «Интервенция» была объявлена издевательством над революцией. И разве на этом кончается список? Еще совсем недавно, уже в эпоху гласности, распинали в Ташкенте картину «Я тебя помню»...

Не повезло и структуре, в известном смысле полярной по отношению к поэтическому кино,— я говорю о «политическом фильме». Политический фильм — это не просто фильм о политиках и не только фильм как политическое явление (некоторые по старинке приписывают политическое значение каждой нашей картине). Политическое кино — это фильм, где сама политика стала предметом рассмотрения и рассказа. «Великий гражданин». Или, допустим, «Шестое июля».

Да, это фильм страстной идеи — но не стандартного же лозунга! Да, это фильм без недомолвок,— но не ценой же полного примитива! Да, этот фильм должен увлекать и пропагандировать. Но что?

Не важно, где разворачивается сюжетная история, в Европе или на Ближнем Востоке, — важно, чтобы нам не преподносили трюизм с новейшими, доморощенными аргументами.

Верно подметил критик Юрий Богомолов: у нас не только нет культуры создания «политического фильма», у нас нет и культуры его восприятия. Призрак примитива со-

провождает все наши попытки размышлять на подобные темы. Ничего, кроме примитива, зритель от нас, похоже, и не ждет. Отчаялся, сердешный. А мы и счастливы. Вот вести с семинара молодых кинодраматургов: каждый второй сценарий — об Афганистане или о тех, кто оттуда вернулся. Каждый третий — о борьбе с наркотиками. Схема однотипна: человек с крепкими кулаками вызволяет из шайки брата, сестру или просто прелестную незнакомку. Иногда две схемы замыкаются: вызволяющий прошел закалку в Афганистане.

На «Мосфильме» запускается в работу фильм о валютной проститутке. Но студия имени Горького переплюнула флагмана нашей кинематографии — говорят, там сделан фильм о малолетней проститутке.

А говоря совсем серьезно, будет печально, если падение табу и расширение гласности приведет к пополнению репертуара такого рода «чернухой».

Знаю, что по любой схеме и на любую тему можно сделать удачную приключенческую или развлекательную картину, но когда мы говорим о новом художественном мышлении, мы, естественно, имеем в виду совсем другое. Напомню о публицистике: ее путеводная мысль в таких «скользких» темах могла бы сослужить добрую службу, быть солидным противовесом против неумеренного беллетризма.

«Но секса нет!» — с радостью повторяет герой Александра Ширвиндта в новой картине Эльдара Рязанова «Забытая мелодия для флейты». Он поставлен бдеть на данном участке идеологического фронта. И какой бы галиматьей ни обернулся самодеятельный рок-спектакль или живопись в духе глубоко провинциального модерна, наш милый цербер восторженно рапортует: «Но секса нет!»

И не будет! Откуда ему взяться! Его выжигали каленым железом все наши сознательные годы. Путая с эротикой. Путая со зрелищем человека в белье. Казалось недопустимым, чтобы муж и жена беседовали в постели перед сном или пробудившись поутру. Нет, только за столом, за чашкой чая, в кофте и в пиджаке, при галстуке. Как будто они друг к другу пришли в гости.

Речь идет не о том, чтобы издать приказ об увеличении размеров декольте. Речь о том, что ханжество — неотъемлемая особенность бюрократа, чаще всего прикрывающая тоску по «клубничке».

Перестройка — это раскрепощение, расказенивание человека, возвращение его к самому себе. Нам следует, извинившись перед нашими обездоленными героями, вернуть им всю сферу чувственности, всю плотскую сторону стремлений, желаний и надежд. Тогда героиня будет пленительной и безрассудной — не потому только, что режиссер насмотрелся французских комедий. Тогда герой будет сильным и суровым — не обязательно потому, что постановщик любит американские кинодрамы. Чтобы герой Ширвиндта мог рапортовать: «Секса нет, но эротики вполне достаточно». Здоровой, оптимистической эротикой нашего зрителя не напугаешь!

В старину, в мое время, у студентов-гуманитариев ходила шутка: «Что такое социалистический реализм? Это искусство, прославляющее начальство в формах, доступных его пониманию». Проблемой социалистического реализма, большой и сложной, мы займемся специально. А пародийная наша формула может пригодиться — она точно отображает то, с чем мы так часто сталкивались, — эстетические критерии бывших руководителей Госкино.

По сюжету — чтобы ничего не царапало, по способу рассказа — чтобы ничего не задевало. Отсюда — необыкновенная важность литературного сценария, уже в качестве документа, как бы поручительства, что ничего крамольного не задумывается. С другой стороны, если мнимая или настоящая крамола появится на

экране, можно было поднять тот же сценарий-документ: «Вот что я вам разрешал, а вы что мне принесли!»

Именно в этом качестве, не как набросок творческого замысла на одной из первоначальных стадий, а как обязательство быть идейным пай-мальчиком, литературный сценарий получает прописку даже в неигровом кино, даже в тех абсурдных случаях, когда планируется репортаж о только еще готовящемся событии. Над этим в свое время гневно смеялся Дзига Вертов: откуда известно, что в плавании победит Иванов? А вдруг Иванов утонет?.. Однако нынешняя практика не намного умнее. Документалист, этот охотник за мгновениями, должен сначала дать категорическую расписку в том, что и как он поймает.

Такое преувеличенное почтение к бумаге отзывается во многих смежных областях культуры. Светлая мечта казенного работника от искусства — все произведения получать в машинописном эквиваленте. И акварель, и балет, и симфонию, и статую... Некоторые искренне убеждены, что это лучший способ потребления искусства.

Думаю, что в ближайшие годы сценарий переживет стремительную эволюцию: меняется его роль, должна измениться и форма. Вчера кинодраматург входил со своим детищем в ответственный департамент с внутренней установкой благополучно миновать множество инстанций — отсюда запас десятикратной прочности, даваемый, помимо прочего, еще и литературными красотами — чтоб легче читалось, чтоб лучше понималось, чтоб было, как у классиков — Тургенева или Бунина. Концепции, трактовавшие сценарий как явление литературы, рождались здесь из требований канцелярии. Сегодня сценарист приносит свое детище единомышленникам в искусстве. Сегодня всему мера — готовый фильм. Надо ли разводить «тургеневщину» перед опытным специалистом и к тому же родственной душой? Уж тот-то разберется, где доброкачественный сценарный материал (пусть даже «плохо записанный»), а где — пустота (пусть она выписана на диво). Тогда, возможно, мы отбросим амбиции и опустимся до рабочих записей, до формы, в которой существуют замыслы Феллини, Копполы.

Все сказанное относится и к рецензентам: мы пишем очень красиво, мы пишем необыкновенно литературно, закрывая глаза на то, что читатель любит или не любит нас не за эти красоты, а несмотря на них.

Но главное — экран, его литературофильство, весьма распространенный у нас недуг. Кино — искусство прежде всего визуальное, кинематограф в новых условиях, я убежден, должен вспомнить про свою онтологическую почву. Наши герои слишком много разговаривают. Они разговаривают, а мы их снимаем, чаще всего «с пупа», чаще всего — неподвижной или малоподвижной камерой. Я не принял участие в дискуссии о фильме «Пощечина, которой не было» по простой причине — все «за» и все «против» могли относиться только к сюжетной истории, любопытно сочиненной, но слабо разыгранной и очень слабо снятой. Сюжет не стал фактом кино, фактом искусства, так стоило ли дискутировать о намерениях? Я назвал эту ленту, потому что на фоне многих других она слывет «грамотной», «культурной» работой. Эта грамотность, эта культурность — по критериям застойного застоя.

В таких фильмах, и в тех, которые еще хуже, монтаж как организатор ритма повествования, игра ракурсами или крупностью планов,— все давным-давно забыто и похоронено. Эффектная работа со звуком, вкус к детали, осмысленно-смысловые звукозрительные сочетания — для трех четвертей нашего репертуара это, как говорится, звук пустой. Такие фильмы удобнее всего, наверное, смотреть по радио.

Деградация зрелищной формы дошла до того, что если б сегодня

появился опыт в стиле Урусевского, все, я уверен, были бы потрясены, как чем-то совершенно небывалым.

Хочется молодого, юного кино. После недавнего всесоюзного засилья геронтократии мы с тем большей увлеченностью должны делать ставку на молодежь. В результате V съезда кинематографистов секретариат помолодел в среднем на 9 лет. Но и 55 — тоже приличный возраст. Думаю, те, кто сменит нас после VI съезда, будут моложе. Должны быть моложе. А мне отвечают: средний возраст режиссеров на недавно состоявшемся совещании молодых 37 лет. У них мало времени, чтобы стать маститыми.

Социологи поговаривают, что поколение, которому сейчас 15—20—25,— уникальное для нашей истории: это поколение как бы с прививкой равнодушия к идеологии. Не хочется верить. Но пусть даже краски сгущены, одно несомненно — нас ждут не только розы, но и проблемы, которых мы сегодня еще не знаем.

«Базовая модель» создана навырост, как навырост задумана и осуществляется вся перестройка. Права, данные советам трудовых коллективов, пока что используются очень слабо. Для этого надо самим измениться. Не играть в демократию со шпаргалкой в руках, а *стать* демократичным и *поверить* в демократические установления, не допуская мысли, что они могут не сработать или подвести.

Наша базовая модель рассчитана на зрителя активного и на *трезвую*, умную, бережную, хозяйскую его реакцию. Ждать, что и то и другое упадет само собой с неба, наивно. И то и другое надо вырастить.

Развитие видео делает это вполне реальным. Четырехлетний человек из детсада сможет хорошо знать Чаплина. К первому классу школы — Котеночкина и Гайдая. Такому зрителю уже в двенадцать лет станет тесно в кинотеатре. Свободно дышать он сможет только в местной видеотеке, в клубе Общества друзей кино. Завидую кинематографистам, которым придется работать для искушенного и всепонимающего зрителя.

Слабое звено нашей «базовой модели» — туманная невнятица на месте механизма контроля. Да, государство в лице киноадминистрации отказывается от контроля за производством и репертуаром студий. А что остается взамен? Думаю, контроль зрителя, прессы, коллег из союза, собратьев по искусству из других союзов... Пусть это будут не приказы, не гневные выговоры, не уничтожающие распоряжения, а всего только *мнения*. Из миллионов высказанных мнений сложится *общественное мнение*. Сейчас этой величины — определившегося общественного мнения — у нас в кинематографе нет. Возникнет ли она за два года, отведенные на переход от хозрасчета на бумаге к хозрасчету в реальности?

Итак, что же такое новое художественное мышление, наш искомый икс, наша синяя птица?

Это мышление социальное, всепланетарное, историческое. Это мышление, не боящееся противоречий. Взамен принципа менторского монолога оно предлагает принцип равноправного диалога. Это мышление плюралистическое, решительно борющееся с понятием иерархии в искусстве. Это мышление, открытое и веселью, и самым печальным краскам, и фарсу, и глубинной трагедии. Это мышление видит в человеке человека, в личности — личность. Это мышление не испугаешь чувственностью и эротикой, как не испугаешь метафорическими, аллегорическими формами повествования. Это мышление демократично — у нас героем может стать любой.

Перестройка требует мужества, но не только в том, чтобы заявить, с кем ты и против кого. Здесь другое мужество — отвага на каждый день, если воспользоваться названием старого фильма. Отвага, терпение и прилежание в работе —

к этому вновь и вновь зовут нас вдохновители перестройки.

В журналах уже мелькнуло сожаление, что перестройка слишком скромное слово. Лучше, мол, использовать чудесное понятие — Ренессанс.

Перестройка — слово очень хорошее. И от нас самих, больше ни от кого, зависит, превратим ли мы ее в настоящее, всемасштабное, всесоюзное духовное Возрождение.

Ей-богу, попытка стоит всех наших сил.

Постскриптум

Статья Виктора Демина все-таки успела в этот номер, хотя аппарат Союза кинематографистов СССР в лице отдельных представителей, кажется, сделал все, чтобы она не появилась.

Статья, как указано в сноске, написана на основе доклада, прочитанного на пленуме СК СССР 8 декабря 1987 года. Покинув трибуну, доверчивый докладчик отдал свое сочинение стенографисткам — для сверки. Он не знал, что потерял на него право — по крайней мере на ближайшую неделю. А статья должна была лечь на стол редакции через три—максимум четыре—дня. Но это бы еще полбеды, оказалось, что редакция «Искусства кино» — орган Госкино СССР и Союза кинематографистов СССР — зря рассчитывала получить копию стенограммы доклада незамедлительно. На все просьбы и даже требования следовал не то чтобы прямой отказ — скорее раздраженное подергивание плечиками. Да и то сказать — просьбы и требования невозможно было адресовать к кому-либо персонально. Попытка выяснить, кто же распоряжается материалами пленума и способен взять на себя ответственность за них, ни к чему не привела. Разве что помогла убедиться, что помощник по прессе первого секретаря СК СССР Э. Климова, в чьи должностные обязанности входит информирование газет и журналов о деятельности союза, не имеет никакого отношения к стенограмме пленума. Ее стремление помочь нам оказалось напрасным.

Словом, все шло к тому, чтобы вместо несостоявшегося не по нашей вине материала опубликовать репортаж о мытарствах нашего корреспондента в поисках остродефицитной стенограммы. Честно говоря, был момент, когда эта мысль всерьез искушала. Хотя — здесь тоже будем честны — вряд ли бы у нас хватило внутренней свободы на такой вызывающий пассаж. Ситуация разрешилась неожиданно: наш автор нашел у себя четвертую, полуслепую копию доклада. Ничего не оставалось, как работать по ней. Редакция была спасена. В худшем положении оказались некоторые коллеги. Болгарские киножурналистки вместо стенограммы увезли с собой обещание прислать ее с оказией. В очереди за стенограммой оказался «Огонек». Корреспонденту «Литературной газеты» без всяких мотивировок было отказано воспользоваться материалами пленума хотя бы тут же, на месте.

Неужели аппарат нашего союза, который творческая интеллигенция считает флагманом перестройки, не догадался поставить себе задачу оперативно обеспечить материалами пленума заинтересованные органы печати? Неужели непонятно, что если пресса проявляет сегодня особый, неформальный интерес к тому, что происходит в кинематографе,— долг и обязанность аппарата союза этот интерес удовлетворять? Неужели не самоочевидно, что новое мышление — это новый стиль отношений между людьми?

Кафкианский сюжет со стенограммой, которая есть, но которой нет и спросить которую не у кого,— не что иное, как коллективная безответственность в действии. И, конечно, непрофессионализм — непонимание своих задач и своего назначения. Не говоря уж о желании сохранить нетленным бюрократический идеал. Чтобы творческий работник был в полной зависимости от чиновника: хочу — осчастливлю, хочу — казню. Классический старый стиль, продемонстрированный сотрудниками аппарата союза, противоречит новому стилю работы секретариата и компрометирует его.

Необязательные заметки

Константин Щербаков

Подумал и прибавил...

Критик Ю. Богомолов написал: «Прежде спасение было в том, чтобы непосредственно подружиться с начальством, а уж оно распорядится относительно и кнута, и пряника... Запретительная стратегия стала утрачивать былую неукоснительность». Поставив на этом месте точку, критик, очевидно, подумал и прибавил: «Картину задвинут на полку, но оплатят. В печати выругают, но работать позволят...»

Если читатель уловит в предыдущем абзаце изящество стиля, то хочу сразу напомнить, что оно — заимствованное. И указать источник заимствования: Юрий Богомолов. «Скажи мне: чей я друг?..» («Искусство кино», 1988, № 1). Цитирую:

«Писатель Ю. Бондарев написал: «...серьезная критика — это строгий друг художника, просветитель и толкователь». Поставив на этом месте точку, писатель, очевидно, подумал и прибавил: «Иначе она бессмысленна».

Так пишет Юрий Богомолов, мастер своего дела, почему же не попытаться и мне привнести в свою собственную работу опыт его критической методологии? Учиться, как известно, никогда не поздно, но, знаете, что-то мешает продолжить плодотворный в своем замысле эксперимент.

Что же?

Я решительно не могу принять той жесткой предусмотрительности, с какой уважаемый писатель Юрий Бондарев ограничивает круг обязанностей критика. Можно напомнить, к примеру, скольких блистательных статей недосчитались бы мы у Белинского или Писарева, если бы они довольствовались скромной и добродетельной ролью друзей, просветителей и толкователей. Все это более чем очевидно, только вот, понимаете... я не видел, как и при каких обстоятельствах Бондарев работал над своим вышеупомянутым текстом. Склонен предположить, что Богомолов — тоже. Однако это не помешало ему заняться описанием творческого процесса художника с явным намерением выставить последнего в смешном свете.

Здесь, наверное, собака зарыта. В стремлении воздействовать на меня, читателя, не силою аргументов, а, так сказать, волевым напором. Смотрите, дескать, сидит, чего-то там вымучивает... Возможно, я ошибаюсь, но, думается, у всякого интеллигентного человека возникает чувство протеста против такого способа приглашать в единомышленники. И естественное сочувствие к тому из оппонентов, по отношению к которому допущена некорректность.

А виной тому — критическая передержка, маленькая, ну, просто чуть-чуточная. Невыдержанность тона — однако ведь тон по отношению к смыслу небезразличен...

Ю. Богомолов остроумно пишет о неджентльменском обращении со словом «критикесса». А вы, коллега, в разбираемой ситуации — абсолютно, до кончиков ногтей джентльмен?

Допустим, у Ю. Богомолова или у другого коллеги по ходу той или иной полемики возникает вопрос: а если для моего оппонента джентльменство и простая деликатность — понятия глубоко архаичные, то как быть мне?

Ответ, я думаю, один: оставаться глубоко архаичным. Это способствует и убедительности позиции, и ее нравственной привлекательности.

Я не случайно начал заметки тем абзацем, которым начал. Цель допущенной в нем некорректности, критической передержки — вызвать естественное сочувствие к Ю. Богомолову, ибо отношусь к нему с искренней симпатией, что и хочу сразу же засвидетельствовать. Сделавши это, проще подумать и прибавить все, что хочется, что представляется нужным,— относительно веселых соображений Ю. Богомолова о полочных картинах, которые оплачивали, и о выруганных в печати художниках, которым потом позволяли работать.

Да господь с вами, коллега! Повод для веселья избран — уместный ли? Или желание спроецировать на сегодняшний, на вчерашний день столь понравившуюся вам цитату из Салтыкова-Щедрина о русском человеке, которому нос расшибут и в то же время водочки поднесут,— желание это оказалось столь сильным, что заслонило от вас вопиющую нравственную двусмысленность этой проекции?

Конечно, кто-то униженно искал дружбы с начальством, дабы таким способом продвинуться в творчестве. Разумеется, находились мастера экрана, пера или кисти, которые с готовностью подставлялись под кнут в непременно последующем ожидании пряника. Но когда мы говорим сегодня о полочных фильмах, то у нас перед глазами прежде всего — трудные судьбы художников не уступивших и не поддавшихся. Судьбы Киры Муратовой, Алексея Германа, Александра Аскольдова, Марка Осепьяна — мастеров, которые на сегодняшний день, по не зависящим от них обстоятельствам, сделали в кинематографе значительно меньше того, что могли бы, на что были рассчитаны. Это они — искательно ждали распоряжений относительно кнута и пряника? Это им — платили и позволяли в оправдывавшейся надежде сломить подачками гражданскую, художественную принципиальность? И это они — несмотря на пережитую боль, не держали «личной обиды на экзекутора»?

Относительно последнего — не знаю, возможно, и не держали. Но со всем прочим-то как же? Ведь хотите вы, коллега, того или нет, а ваш высокомерный пассаж распространяется и на этих художников тоже...

Впрочем, нет у меня ни капли сомнения в том, что коллега Ю. Богомолов — не хочет. Что он не меньше меня уважает упомянутых мастеров, и их драматическая жизнь в искусстве составляет предмет его гражданского беспокойства. Произошло же, как мне представляется, то, что, увы, нередко происходит в сегодняшней критике, когда даже несомненная прогрессивность устремлений странным образом сочетается с приблизительностью в выражении мысли.

Мы за многие годы привыкли думать: наши отважные суждения не будут опубликованы. Общая недемократическая ситуация порождала неестественные формы выражения мнений. На смену критике публичной вынужденно пришла критика кулуарная, когда вовсе не обязательно находить точную форму. И мы переставали ее искать — спокойную, аргументированную, достойную. То есть уверенность, что слово все равно не будет обнародовано, порождала его случайность, неединственность. В итоге — безответственность слова. Он не стесняется — так что же мне, оставаться в долгу? А по мне, это хорошее свойство — стесняться. И еще стала теряться грань между тем, о чем пристало говорить с журнальных страниц, и тем, о чем ловчее бы — один на один, то есть грань между выяснением истины и выяснением отношений.

И это все трудно заметить, когда было — нельзя. А когда оказалось можно,— вдруг прояснилось, обозначилось, выявилось. Очень ощущается нынче утрата навыков нормального критического разговора.

Я вовсе не хочу сказать, что Ю. Богомолов преуспел здесь больше других: нет, в его заметках «Скажи мне:

чей я друг?..» есть блестящие абзацы и фразы. Разумеется, я не хочу сказать и того, что более других преуспел наш журнал,— нет, мы стараемся держаться интеллигентности тона. И тем не менее... Тем не менее обменялись же ударами ниже пояса Ст. Рассадин («Двери хлопают» — «Искусство кино», 1987, № 7) и В. Кардин («Надо ли обновлять правила игры?» — «Искусство кино», 1987, № 12). Желающих знать подробности отсылаю к этим публикациям. Честное слово, в толк не могу взять, зачем это понадобилось столь уважаемым, столь ценимым всеми нами коллегам? И, однако, общее поветрие коснулось и их.

Открою маленькую редакционную тайну. Во всех приведенных случаях мы, работники редакции, просили их, уважаемых и ценимых коллег, не выходить за рамки корректности,— как мы ее понимали. Убедить удалось далеко не во всем — и тем не менее надо было печатать. Почему надо? Да потому хотя бы, что, пресекая полемику, такую, какая есть,— нельзя выработать, наконец, ее естественности и нормальности. Издержки неизбежны, притом что высказаться о них я тоже, как мне представляется, имел непреложное право. Считаю необходимым только подчеркнуть с настоятельностью: высказаться как критик, а не как главный редактор.

Остается подумать — и прибавить: коль скоро мы беремся судить, чем сегодня должна заниматься серьезная критика, давайте сами, по крайней мере, постараемся находиться в ее пределах.

Реплика

Не совсем об искусстве

Еще точнее — совсем не об искусстве. А о чиновниках, которые в искусстве мутят воду.

Извините, читатель, за личную интонацию. Но дело произошло со мной.

Дело первое. Ленинград. Студия «Лентелефильм». Посмотрев документальные картины, сделанные за последние годы, я удивился тому, что крайне редко встречал в титрах имена Арона Каневского и Владислава Виноградова, двух ведущих мастеров «Лентелефильма». Многие призы международных и всесоюзных фестивалей, украшающие стенд студии, завоеваны ими. И вот — непонятный простой.

— Почему мало фильмов снимает Каневский? — с этого вопроса начал я беседу с директором «Лентелефильма» товарищем Веряскиным.

— Не хочет, — последовал ответ.

— Разрешите, я запишу нашу беседу на диктофон,— попросил я.

— Нет! — категорично ответил директор.— Я приглашу сейчас главного редактора студии товарища Агафонова.

Разговор прервался.

Появился товарищ Агафонов. И оба руководителя студии занялись не разговором о «Лентелефильме», а изучением моих полномочий. Сличали корреспондентский билет и командировку, а затем мне было предложено, чтобы лично главный редактор позвонил из Москвы товарищу Веряскину и подтвердил право кинокритика

А. Егорова на критический анализ дел студии и творческих судеб ее сотрудников.

На том и расстались...

Я сел в поезд и уехал в Москву. По дороге писал эти строки и вспомнил другой случай. На фестивале телефильмов «Человек и море» в Юрмале, куда я был также официально командирован, я как член Союза кинематографистов выразил несогласие с решением жюри присудить приз от имени нашего союза проходному фильму.

Представитель Центрального телевидения в жюри товарищ Оксюкович заявил:

— С вами я разговаривать не буду. Не обязан. А вот когда приедет секретарь союза товарищ Лисакович, лично ему дам объяснение.

Чувствуете, как сличимы почерки, как четко различает бюрократ от искусства «рядового» от «своего» по иерархии, от «начальника»? И, заметьте, все это происходит сегодня, в пору демократии.

Посчитал необходимым передать эти строчки в редакцию вместе с отчетом по командировке, пусть и читатель знает, что сбор журналистского материала в области искусства, не засекреченного, как ядерные технологии,— тоже занятие непростое.

А. Егоров

От редакции. «ИК» выполнил указание тов. Веряскина, и звонок из редакции в его кабинет раздался. Правда, по поручению главного редактора ему звонил член редколлегии — заведующий отделом документального кино журнала В. Синельников. Стенограмма разговора дала новые штрихи к портрету директора «Лентелефильма».

— Олег Николаевич, руководство редакции поручило мне проинформировать вас, что кинокритик А. Егоров действительно был командирован журналом для знакомства с сегодняшним состоянием кино- и теледокументалистики Ленинграда.

— А вы не исключаете, что ваш корреспондент встречался с Ароном Моисеевичем Каневским?

— А вы не задавались вопросом, кому же, как не киножурналу, вправе доверять свои заботы кинематографист?

— Я не мог в то время беседовать с вашим корреспондентом, он меня заранее не предупредил. Я сказал ему, пусть придет в другое время.

— Из Москвы в Ленинград?

— Ну, а что делать?

— Хорошо, мы заранее поставим вас в известность о следующем приезде нашего корреспондента на студию.

Отношение на студии «Лентелефильм» к режиссерам, работы которых отличают принципиальность и талант, внушает серьезное беспокойство. Речь идет не только о широко известных А. Каневском и В. Виноградове, но и о тех, чьи первые работы (например, Ю. Колтун) привлекли к себе заинтересованное внимание специалистов и зрителей.

Ю. Диденко,
начальник управления производственных флотилий «Дальморепродукт»

Неожиданно полезная встреча

На состоявшемся в Томске кинофестивале, посвященном развитию производительных сил Сибири и Дальнего Востока, лучшей была названа картина свердловских документалистов «Право на карьеру», созданная четыре года назад.
Об этом фильме в нашем журнале (1987, № 8) упоминал известный драматург Игнатий Дворецкий — в статье, посвященной судьбе сибирского инженера И. А. Киртбая. Новелла о нем была несправедливо исключена из названной выше ленты, как был вычеркнут из активной жизни и сам Киртбая.
Все эти годы в редакции журнала «Искусство кино» лежала рецензия на фильм «Право на карьеру» в его первоначальном, полном виде, которую написал начальник управления производственных флотилий «Дальморепродукт» Ю. Г. Диденко. Во время устных выпусков «ИК» на Дальнем Востоке мы показали авторский вариант фильма именно ему, потому что в биографиях этих двух крупных руководителей, мыслящих масштабно и самостоятельно, есть немало общего. Теперь, когда фильм вышел на фестивальный экран в задуманном авторами виде, у нас есть полное право представить читателям «ИК» размышления Ю. Диденко об этой работе кинопублицистов, написанные им в год создания картины.

Скажу о том, что меня более всего волнует. Некоторые сферы человеческой деятельности отражаются в сознании современников в своем вчерашнем качестве потому, что такими предстают в произведениях литературы и искусства, особенно если они запомнились. Вот, скажем, пример из нашей жизни. В командирской кают-компании сегодня собирается обедать больше людей, чем в столовой для команды. Естественно, что и характер деятельности такого коллектива, стоящих перед ним проблем сегодня совершенно иной. Изменилась психология самой профессии рыбака. Характер отношения к своему делу меняется. Только азарт по-прежнему тот же. А есть ли сегодня фильм или сценарий на подходе, учитывающий эти принципиальные изменения в характере нашей профессии, в которой, к слову сказать, самая высокая производительность труда в нашем народном хозяйстве? Менее миллиона рыбаков два раза в неделю кормят всю страну.

Но вернемся к началу разговора, к командирской кают-компании. На зарубежных фирмах (к этому я очень внимательно присматривался в Японии) опытный сотрудник, которого собираются проводить на пенсию, получает дублера, затем остается в совете фирмы с правом совещательного голоса, а равная зарплата сохраняется обоим. И это не транжирство, а мак-

симально эффективное ведение хозяйства. Задумаемся в этой связи: не формально ли относимся мы к людям, которых определяем словом «ветеран»? Прощаемся с ними задолго до того, как они действительно годятся только на заслуженный отдых. Я об этом долго думал, когда смотрел фильм «Частная жизнь». Размышлял над созданной Ульяновым ролью руководителя, живущего только работой: бог ты мой, сколько же может еще пользы принести этот человек, если он будет думать о деле, а не о том, нужен он или уже не нужен обществу! Если бы человек от яслей до последней березки знал, что он нужен, то у нас не было бы проблемы «человека со стороны». Надо перестраивать психологию людей. Кино призвано показывать этот процесс одним из первых. Оно это делает, но редко.

Иной раз желанная встреча происходит совершенно неожиданно. Такой неожиданностью для меня, к примеру, стал просмотр документальной ленты «Право на карьеру». Несовершенство проката неигровых картин — явление, на мой взгляд, чрезвычайно тревожное, требующее решительных, но не поспешных, а компетентных мер. Я на этот счет высказываться не берусь, не чувствую себя компетентным, а вот о фильме хочу сказать. Я смотрел его на едином дыхании, будто читал увлекательный роман.

Документальный фильм «Право на карьеру» — сугубо производственная лента, стал для меня, повторяю, настоящим романом, хотя и лишенным любовной темы. Зато в нем проявились интереснейшие человеческие отношения в сфере производства. Я назвал картину романом, потому что в ней есть судьбы интересных людей, есть характеры, прослеженные в становлении и развитии. Глядя на экран, я еще раз вспомнил Ульянова, на этот раз в «Председателе», его действия и напор. В этом давнем фильме предстал новый для своего времени тип руководителя. В то же время Ульянов доказывал своим героем, что не любой человек способен управлять делом, что это особого рода талант, искусство. В «Праве на карьеру» этот тезис подтверждается судьбами реальных, выхваченных из жизни героев картины.

Есть в фильме и совершенно особый, свойственный самым современным тенденциям жизни тип управляющего. Молодой человек, после института поработав некоторое время мастером, сказал о себе: «Я могу быть руководителем!» И стал им, хотя долгие годы у нас практикуется такой подход к выдвижению: кого назначили, тот и возглавил. Какие критерии главные? Чтобы человек был с соответствующим образованием, чтобы еще был честный, порядочный, послушный, дисциплинированный, морально устойчивый, чтобы не пил и не воровал. Сейчас этих качеств недостаточно. Руководитель должен быть личностью, причем очень желательно — колоритной личностью, способной не только умы, но и сердца привлекать к себе. И все остальное, уже названное, тоже обязательно. Этот тип руководителя — явление, отвечающее потребностям времени.

Если мы хотим быть самой передовой страной, если хотим, чтобы наша технология была самой лучшей, чтобы мы жили лучше всех, сама жизнь, не кто-то, а сама жизнь выдвигает новые принципы руководства. Молодой руководитель говорит в фильме, не стесняясь кинокамеры, что он почувствовал в себе силы. Я сам — из командиров производства давнего призыва. Не решился бы я на такие слова из щепетильности, а может быть, из боязни, что заклеймят меня карьеристом.

Но в самом деле, если человек чувствует в себе силы быть толковым командиром производства и доказывает это делом, если мы не разглядели

«Право на карьеру»

Автор сценария *А. Бизяк*. Режиссер *Б. Урицкий*. Оператор *Е. Смирнов*. Свердловская киностудия, 1984.

в нем этих возможностей и он сам себя выдвигает, то почему не ему этим делом руководить? Не ждать же, как невесте, пока придет жених и выберет. А если не придет, а если никто не выберет? Не зря современные невесты не сидят у окошка. В отличие от потенциальных руководителей для народного хозяйства. Мы по поводу и без повода твердим, что все мы равны. Условия для всех равные — это да, а мы — все разные. И это хорошо: ведь мы люди, а не роботы с конвейера.

Вот интересно: говоришь, что кто-то кого-то энергичнее — простят легко. А простят, если скажешь, что такой-то тебя талантливее или умнее? Никогда. Может быть, поэтому поторопились в свое время с предложением закрыть спецшколы для талантливых детей. А что особенного, если мой ребенок более талантлив в математике, а ваш — в музыке? Это ведь хорошо, что люди разные. Никто не выигрывает от того, что наши инженеры все скромны и одинаковы. У нас каждый пятый в народном хозяйстве с высшим инженерным образованием, а в скольких отраслях технологии оставляют желать лучшего! Не по-хозяйски это. «Быть первым нехорошо» — убежден, эту точку зрения старательно внедряли в общественное мнение посредственности, чтобы не выглядеть «голыми королями».

«Право на карьеру».
В. Анайкин и В. Стрижов — два героя фильма (внизу)
и И. Киртбая (слева), после четырехлетнего перерыва занявший место рядом с ними на экране и в жизни

Верно сказано: «Нет более беспощадной борьбы, чем борьба посредственности с талантом». Быть руководителем — значит быть талантливым и активно свой талант использовать для общего дела. Авторы фильма в каждом эпизоде принципиально придерживаются этого тезиса. Конечно, и посредственности бывают активными — это тип личности, в которой энергия подчинена только собственным интересам. Такие достаточно часто сегодня встречаются, этот тип людей хорошо описан в литературе и показан на экране. Человек живет строго по указке, охраняет себя инструкциями, не берет на себя никаких решений. Мы его клеймим, а он благоденствует, опасность его со временем не уменьшается. И прежде всего опасен он для талантливого и активного руководителя.

В фильме фигурирует персонаж, трудившийся под началом одного из экранных героев. Юридически он сейчас расположился выше ступенью бывшего своего начальника — героя фильма. Я подозреваю, что передвижение было спровоцировано самим героем, его начальником, что он сам выдвинул его на повышение, чтобы избавиться от него. Но вот что интересно: даже на новом месте он продолжает завидовать бывшему начальнику, его таланту и беспредельной преданности делу. Этот тип руководителя, да и вообще человеческий тип, мешал, мешает и всегда будет мешать нам жить. Процесс общественного производства ускоряют иные люди, те, кто смело принимает решения, не боится переступить через устаревшие нормативы во имя государственных интересов. Что они «с того имеют»? Ставки у тех и у других согласно штатному расписанию. Разница в том, что тем, живущим по вчерашним инструкциям, недоступно изумительное, ни с чем не сравнимое чувство преодоления.

Чего нет в фильме «Право на карьеру»? Я считаю немалым недостатком в нем то, что экранные герои показаны лишь в своей профессиональной среде, оторваны от многообразия реальной жизни, как бы вычленены из ее социального, географического и хронологического контекста. Нет, я не о «лирической линии» затосковал. Ведь предприятия, где сняты герои фильма, расположены в густонаселенной освоенной части страны. Кругом крупные заводы, крупные города, непростая демографическая обстановка, сложное переплетение личных и общественных интересов. Соотнесенности всего этого с жизнью героев не хватает.

И еще на одном очень важном аспекте этого в целом полезного фильма хотел бы остановиться, ибо к серьезной работе надо подходить с самыми высокими критериями. У каждого из руководителей, показанных на экране, свой характер и свое производство. К общей цели — быть лучшим — они идут разными путями, в том числе смелыми, порой даже очень смелыми. Я понимаю, что герои картины — люди партийные, это подразумевается. Что такое партийное руководство? В руках партии расстановка кадров. А следовательно, и ответственность за них. В фильме же вот такого партийного руководства не ощущается. Если нет внимания партийных комитетов к людям, тем более к руководителям, отвечающим за большие дела и крупные коллективы, если нет ощущения совместной с ними ответственности, то эффект их усилий будет значительно меньшим. Я убежден, что эта тема заслуживает отдельной картины...

Думаю, если о фильме «Право на карьеру» узнали бы зрители, его постарались бы увидеть многие руководители производства. Семьями бы ходили. Потому что он заставляет думать, что же такое быть руководителем.

Диалог с экраном после просмотра этого фильма хочется продолжить в жизни, на своем рабочем месте...

1984
Владивосток

Александр Тимофеевский

Скерцо — сюита — ноктюрн

Что жизнь? Музыкальная пьеса:
Соната ли, фуга иль месса,
Сюита, ноктюрн или скерцо...

Эльдар Рязанов

Представляя новый сценарий Э. Володарского в сентябрьской книжке журнала «Искусство кино», режиссер В. Меньшов сетовал, что наш кинематограф до недавнего времени ориентировался «либо на казенщину и официальность, либо на снобистскую элиту». Дойдя до этого утверждения, я почти расстроился. Вроде бы вплотную занимаюсь советским кинематографом и пропустил, ну решительно пропустил, тот момент, когда он ориентировался на «снобистскую элиту». Вот и режиссер С. Говорухин в своей нашумевшей статье утверждает нечто подобное. Но позвольте хоть сейчас спросить: когда же это было? В каком году? В каком квартале? И откуда взялась эта любовь к «снобистской элите», безответная, надо полагать? Или «снобистская элита», парадоксальным образом презрев свой снобизм, тоже стала ориентироваться на отечественную кинопродукцию? Или вы говорите о чем-то совсем другом, называя «снобистской элитой» сферу обслуживания, фарцовщиков, валютных проституток, наконец? Так что, если позволили спросить, то позвольте и попросить: товарищ Меньшов, товарищ Говорухин, покажите нам эту «снобистскую элиту», покажите со всей силой искусства, чтобы мы поняли, о ком идет речь, и увидели того загадочного зрителя, на которого ориентируется наш кинематограф.

До тех пор мы останемся при своем мнении. Мы будем считать, что такого зрителя нет вовсе. Более того, мы дерзнем сформулировать ту же мысль несколько иначе — проще и без полемических «либо — либо». До недавних пор наш отечественный кинематограф за редчайшим исключением вообще ни на кого не ориентировался. Если В. Меньшов хотел сказать об этом, то спорить не о чем.

Во всем мире есть кинематограф авторский и есть кинематограф зрительский. У нас в последнее время скверно обстояло дело с первым и почти вовсе не было второго. Зато все перемешалось. Авторский кинематограф и не должен ни на кого ориентироваться, кроме Музы, которая ему диктует. Это нормально. Ненормально, когда зрительский кинематограф, подобно высокому искусству, слушает одну только Музу: что она ему в порядке бреда надиктует.

В подавляющем большинстве наш так называемый зрительский кинематограф тоже искал лишь высшей абсолютной правды (госзаказной или своей собственной, в данном случае не так важно), тоже ориентировался на одни вечные, нетленные ценности, на какой-то абстрактный «народ», то есть ни на кого конкретно. В этом смысле он был, если угодно, авторским, но совершенно уникальной разновидно-

---

«Забытая мелодия для флейты»
Сценарий *Э. Брагинского* и *Э. Рязанова*. Постановка *Э. Рязанова*. Оператор *В. Алисов*. Художник *А. Борисов*. Композитор *А. Петров*. Звукооператор *С. Литвинов*. «Мосфильм», 1987.

сти — авторским кинематографом без всякого авторства, концептуальным искусством без какого бы то ни было концепта. Говоря совсем прямо, чистым любительством, сплошной самодеятельностью. Эмиль Брагинский и Эльдар Рязанов в своем фильме «Забытая мелодия для флейты» нашли этому замечательный образ.

Сквозной метафорой через всю картину проходят сцены с тамбовским хором. Хор этот то ли в награду, то ли в наказание кто-то куда-то когда-то послал, и теперь ездят по стране два десятка женщин и поют одну и ту же никому не нужную и вполне бессмысленную песню. Они поют ее на всех широтах нашей необъятной родины: и в картинном Ласточкином Гнезде на фоне бушующего моря, и в самом бушующем море, и среди диких суровых гор,— и для курортников, и для моряков, и для овцеводов,— и для всех одинаково.

Кто, зачем, за какие грехи оторвал их от работы, нарядил в кокошники и привил им любовь к пению, когда они могли бы быть отличными ткачихами, а та, что посерьезнее и в очках,— библиотекарем? Ни «снобистская элита», ни даже «официоз и казенщина» здесь уже ни при чем. Это какая-то грандиозная бессмыслица, сама в себе законченная и в своем роде совершенная. И не то удивительно, что песню их никто не слышит, удивительно, что приходят и слушают. Иными словами, не то удивительно, что падает посещаемость в кинотеатрах, а то, что их вообще посещают. Воистину наш народ любит свою культуру.

●

В отличие от «тамбовского хора» нашего зрительского кинематографа, Эльдар Рязанов всегда знает, о чем делает, зачем делает и для кого делает ту или иную картину,— качества, встречаемые значительно реже, чем принято писать, и даже реже, чем принято думать. Для понимания «Забытой мелодии...» особенно важно последнее, самое редкое качество. Не разобравшись в нем, не уяснив, к кому сегодня обращается режиссер, мы до конца не поймем фильма, не заметим его скрытого сюжета, его внутренней драмы.

Зритель, о котором идет речь, может быть назван классическим рязановским зрителем. Когда-то он, как и все, пленился картиной «Берегись автомобиля», но именно с ним говорил режиссер на протяжении трудных семидесятых годов — и в «Иронии судьбы», и в «Служебном романе», и в «Гараже», и отчасти в фильме «О бедном гусаре замолвите слово», который стоит особняком во всем творчестве Рязанова. Этому зрителю режиссер изменил в эпоху развитого застоя сначала в картине «Вокзал для двоих», а потом еще решительнее в «Жестоком романсе» — о чем будет сказано позже. А пока попробуем нарисовать портрет классического рязановского зрителя, к которому режиссер сегодня пытается вернуться.

Зритель этот всегда был преимущественно среднего возраста и скромного достатка, а сейчас встречается только среди тех, кому за тридцать, причем определенного, хоть и широкого, социального круга,— среди «итр», среди «мэнээсов» технических НИИ, среди врачей и учителей, среди других жителей больших городов, ничем не отличающихся от «итр» по жизненному уровню и культурным потребностям, короче, среди тех, кого на Западе именуют «средним классом», а у нас туманным словом «интеллигенция».

Культурная мифология этого зрителя чрезвычайно обширна, но, как на трех китах, зиждется на Бахе, импрессионистах и романе Булгакова «Мастер и Маргарита». Сказанное будет вполне верно, если добавить, что под Бахом он подразумевает «вообще орга́н», что список любимых импрессионистов у него начинается с Пикассо и Модильяни, а из романа Булгакова «Мастер и Маргарита» он сделал настоящий кладезь расхожей мудрости («осетрина второй свежести», «не шалю, никого не трогаю, починяю примус» и проч.).

«Забытая мелодия для флейты».
Ярослав Степанович — В. Санаев,
Филимонов — Л. Филатов

Литература последних десятилетий уделяла «этому зрителю» много внимания. Любопытно, что он лучше всего давался женщинам: когда-то Н. Баранской, потом И. Грековой, теперь Т. Толстой — последняя описывает его, быть может, более точно, но зато уж слишком зло. По произведениям этих писательниц легко проследить некую эволюцию во времени, которую претерпел рязановский зритель.

В шестидесятые годы он был бедным, но достойным — либо физиком, либо лириком, бегал от инфаркта и все спорил о том, что такое фигурное катание — спорт или искусство. Впоследствии он захотел казаться здоровым и богатым и вдарился в мистицизм, что было своего рода реакцией на застой. В моду вошла сирийская мебель под рококо, йога, летающие тарелки, иглоукалыватели, книга «Жизнь после смерти», фильм «Воспоминание о будущем» и бесконечные гороскопы с их милосердной диалектикой: февральская женщина властна, но уступчива; мартовский мужчина ветрен, но верен.

Среди разнообразных перемен одно не менялось никогда. Главной ценностью рязановского зрителя, тем, что заменяло ему и храм, и музей, и деньги на книжке, и часто личную жизнь, и до недавних пор жизнь общественную,— всегда была и оставалась Песня. Причем не та эстрадная, крикливая, звучащая по радио и телевидению, Алла Пугачева и Валерий Леонтьев, которых он мог любить или не любить, а тихая, проникновенная, в кругу друзей на кухне и под перебор гитары у костра. Песня с большой буквы, святая Песня, своя Песня, очень смелая, гражданская и очень красивая, духовная, почти как Бах или Вивальди, Вивальди, Вивальди.

В жизни этого зрителя фильмы Эльдара Рязанова значили столько, сколько и Песня. Татьяна Хлоплянкина в своей рецензии на «Забытую мелодию...» пишет, что рязановские картины утешали зрителя. Это, на мой взгляд, очень слабо сказано. Они не то что утешали, они спасали его. Они в буквальном смысле возвращали людям утраченное человеческое достоинство, то есть физически помогали им выжить. Скромный «итр», работавший за мизерную зарплату, за пинки в транспорте и на службе, может быть, прежде всего у Рязанова обретал свое второе «я», свое чаемое существование. Пресловутый гибрид правды и сказки, о котором так много написано, в фильмах Рязанова выдерживался идеально. Они были настолько правдивы, что им можно было верить,

«Забытая мелодия для флейты». Филимонов — Л. Филатов, Лида — Т. Догилева

и настолько красивы, что им верить хотелось. Приходя в кинотеатр, рязановский зритель мог себя узнать, но мог за себя и порадоваться. На экране он был привлекателен, как Деточкин, и бескорыстен, и благороден, и отважен, как он. И такая же была у него подруга, ну точь-в-точь участковый врач Клавдия Ивановна, только с внешностью Барбары Брыльской, с голосом Аллы Пугачевой и с чувствами Марины Цветаевой: «Мне нравится, что вы больны не мной, мне нравится, что я больна не вами».

Рядом с этим рязановским зрителем всегда существовал и до сих пор существует его лучший друг, его сокурсник по институту, его сослуживец по КБ. Это «итр»-интеллектуал, культурная мифология которого несколько иная. Он любит все-таки Баха, а не «вообще орга́н», твердо знает, кто такие импрессионисты да еще к тому же Босх, Брейгель и Сальватор Дали, и хоть превратил роман «Мастер и Маргарита» в кладезь расхожей мудрости, но другой мудрости и с другим набором цитат («невидима и свободна», «рукописи не горят»).

Он не только много читает — Мар-

кеса и Борхеса,— но и сам пишет по ночам «сюрные» стихи и такие же «сюрные» романы об Иисусе Христе. Он — главный посетитель всех левых выставок, всех подвальных спектаклей, всех одиозных рок-групп. Это он определяет вид очереди за журналом «Огонек» и за билетами на Московский кинофестиваль. Это для него организуется общество кинолюбителей. И это он готов часами разгадывать смысл фильма «Скорбное бесчувствие» — картину, которую называет снобистской Говорухин и таковой же, видимо, считает Меньшов.

Если простой «итр» — классический зритель Рязанова, то «итр»-интеллектуал — классический зритель Сокурова. Хочет того или нет ленинградский режиссер, но его авторский кинематограф в своем роде так же строго ориентирован, как и зрительский кинематограф режиссера московского. Впрочем, «итр»-интеллектуал охоч до всего, что ему кажется загадочным, символичным и метафоричным, а потому самым смелым и передовым в искусстве. Его вкусы пестры и разнообразны, и, в сущности, ему совсем не трудно угодить. Он воистину самый отзывчивый, благодарный и самый демократичный в мире зритель. И если это его Меньшов именует «снобистской элитой», то налицо либо недоразумение, либо очень злая шутка.

Ни к Рязанову, ни к Сокурову «снобистская элита» не имеет ровным счетом никакого отношения. Она высокомерна и равнодушна к современному искусству, иначе бы не слыла «снобистской». И чтобы о ней наконец забыть, позволительно внести некоторую ясность. «Снобистская элита» никогда не следила за периодикой, не следит за ней и сейчас, и сейчас даже особенно, потому что Набокова и Гумилева давно прочла и слишком знает все, что ей может сообщить журнал «Огонек». Последними новинками в литературе для нее всегда были и будут «Энеида», «Фауст» и «Евгений Онегин», она ждет Декабрьских вечеров Рихтера и «Святую ночь» Корреджо, которую, по слухам, должны к нам привезти. В кино она ходит редко и только в «Иллюзион», и только на Ланга, Дрейера и Бунюэля да еще на арабские фильмы, на которые на самом деле не ходит, но говорит, что ходит. Оставим надежды — экспансия «снобистской элиты» нашему кинематографу не угрожает. Она вообще чрезвычайно мало интересуется нами, эта «снобистская элита». Так давайте и мы не будем интересоваться ею, а вернемся к нашему зрителю, к которому Эльдар Рязанов в «Забытой мелодии для флейты» тоже попытался вернуться.

●

Татьяна Хлоплянкина назвала свою рецензию на фильм «Служебный роман в период перестройки». Менее эффектное название «Гараж в период перестройки» было бы не менее точным. Тени столь разных фильмов Рязанова витают над его новой картиной. Впрочем, «Забытая мелодия...» раскладывается сразу на три голоса: к двум старым подключается новый, у Рязанова раньше не звучавший. Используя стихи самого режиссера, вынесенные в эпиграф, можно сказать, что в его картине «соединены» сразу три музыкальные пьесы. И если сатирической теме фильма соответствует скерцо, то лирической — сюита, а мистической — ноктюрн.

Рязанов не случайно берет старую пьесу и пробует испытанные интонации. Он хочет возвратить доверие своего главного зрителя, в последнее время во многом утраченное. Итээровский интеллигент вряд ли принял «Вокзал для двоих» и тем более «Жестокий романс». Момент идентификации, узнаваемого и одновременно чудесного экранного мира, игравший в отношениях Рязанова с его зрителем такую существенную роль, здесь отсутствовал напрочь.

И дело было, конечно, не в том, что «Жестокий романс» — экранизация пьесы столетней давности. Действие фильма «О бедном гусаре замолвите слово» тоже происходило в прошлом веке, однако как раз момент иденти-

фикации здесь был чрезвычайно силен. Дело, повторяю, было в другом. Ни с героями «Вокзала», ни с героями «Романса» рязановский зритель не мог и не хотел себя отождествлять. Это были картины не для него и не о нем. И речь в них шла о какой-то совсем другой жизни, столь же далекой, сколь и непривлекательной. Особенно это относится к последней картине. Ни победоносная щетка усов Паратова, ни Лариса Огудалова, плакавшая в фильме большими глицериновыми слезами, заворожить рязановского зрителя не могли. Идея прочесть пьесу Островского в стилистике жестокого романса, быть может, и остроумная, не могла ему понравиться. Это слишком напоминало арабский фильм, зрелище во вкусе сферы обслуживания или «снобистской элиты». Для таких экзерсисов скромный «итр» оказался или слишком искушен или недостаточно изыскан.

«Забытая мелодия для флейты» — первая картина, от начала до конца снятая во время перестройки, и первая картина, от начала и до конца снятая о перестройке,— должна была режиссера в глазах его главного зрителя реабилитировать. Рязанов и Брагинский остановились на проблеме чиновничества и бюрократии — центральной для сегодняшнего дня. Ведущей темой фильма соответственно должно было стать «скерцо».

Действие картины происходит в главном управлении «свободного времени», сильно напоминающем Министерство культуры. Вроде бы заявленный конфликт между начальником (В. Санаев) и его заместителем (Л. Филатов) наводит на ложный след и не получает в дальнейшем никакого развития. Мысль режиссера в данном случае сводится к тому, что чиновник новой формации может быть хуже старого, во всяком случае, проблема не будет решена, если одного механически заменить другим. Эта безусловно верная мысль, к сожалению, плохо читается в фильме, утонув в испытанной интонации «служебного романа».

«Забытая мелодия для флейты». Одинков — В. Гафт

Все окружение Филимонова по главному управлению — и начальник Ярослав Степанович, и трое подчиненных — Одинков (В. Гафт), Мясоедов (А. Ширвиндт) и Сурова (О. Волкова) — типичные персонажи рязановской комедии, если понимать под ней не только фильмы самого мэтра, но и всю его «школу»: вереницу «немного смешных, немного грустных историй, рассказанных с мягкой доброй улыбкой». Эти персонажи-знаки так давно примелькались на экране, у них столь прочная репутация, что очень трудно ее изменить. Да полно, какие они злые чиновники — добрейшей души люди.

Взять хотя бы самого Ярослава Степановича. Всеволод Санаев играет своего героя тонко и разнообразно: он и трусоват, и грозен, и подобострастен, и хамоват одновременно, и малость глуповат, и сильно дремуч,— мог бы получиться замечательный характер. Но все тонет в море рязановского благодушия. Две-три сентиментальные ноты, и усилия Санаева сходят на нет. На экране — образцово водевильный «злой старик», в сущности очень и очень милый. А Одинков и Мясоедов (одни фамилии чего стоят!) — чем не классическая пара тощего и толстого из того же самого водевиля, как, впрочем, и Сурова — сплетница, пакостница и ханжа, водевильная и, конечно же, милая.

Главное управление «свободного времени», напоминавшее Министерство культуры, к середине фильма все больше напоминает «Статистическое учреждение» из «Служебного романа». Даже структура этих весьма различных учреждений во многом схожа. И там, и здесь все — от швейцара до Мымры, от милиционера до Ярослава Степановича — живут как бы в едином ритме, в системе сообщающихся сосудов, одними и теми же мгновенно распространяемыми сплетнями, одной большой и славной семьей. Из-за этого все происходящее выглядит как капустник, как самопародия, как шутка, над которой участники готовы смеяться первыми.

Отсутствие характеров и драматургический вакуум приводят к тому, что сам фильм становится похожим на капустник, где реплика цепляется за реплику, как шутка за шутку. Шутки эти могут быть смешными, некоторые цитируются почти во всех рецензиях (например, песня чиновников: «Мы не пашем, не сеем, не строим, мы гордимся общественным строем»). Все это замечательно, но хотелось бы иметь какой-то костяк, на котором бы шутки держались. Капустническое, условное изображение чиновников мог бы оправдать только очень конкретный, ясный, прописанный характер Филимонова. Тогда бы все остальное воспринималось как фон, как задник, который может быть исполнен в любой манере, вплоть до водевильной. К сожалению, характер Филимонова в фильме разглядеть невозможно.

Надо полагать, что Эльдар Рязанов так до конца и не мог решить, откуда он взялся, этот Филимонов — из сатирического смеющегося «скерцо» или из нежной любовной «сюиты». Имидж Леонида Филатова, нашего патентованного героя-любовника, не стыкуется с изначальным пониманием образа Филимонова как бездушного бюрократа новой формации. Не стыкуется именно в рязановской стилистике. Преданный герой-любовник, по сложившимся канонам, по тому же «Служебному роману», всегда заслуживает награды. Злому чиновнику ее вручать не хочется. Из-за этого вся история с медсестрой Лидой топчется на месте и никак не может разрешиться. Следить за ней без скуки вынуждает лишь одна Татьяна Догилева.

Медсестра Лида — бедная, но гордая, с обостренным чувством собственного достоинства, острая, даже едкая, быстрая на слова и поступки и в то же время чуткая, ранимая и беззащитная — сыграна Татьяной Догилевой с большой непринужденностью. Но справедливости ради надо сказать, что Догилевой не впервой выступать в подобном амплуа, что Лиды эти уже изрядно надоели и что не очень понятно, почему здравый смысл и чуткая душа могут быть лишь у медсестры или малярши, но никак не у «генеральской дочки», пишущей докторскую диссертацию.

В этой роли выступает Ирина Купченко. Она играет жену Филимонова, и, как легко догадаться, жену брошенную. Здесь снова возникает занятный парадокс. Драматургическая функция героини Купченко состоит в ее закадровом отце, в ее высокопоставленных связях, то есть в том, что не может Филимонов расстаться с женой, не расставшись одновременно с мечтами о кресле Ярослава. Так обстоит дело в «скерцо». Вместе с тем этика любовной «сюиты» заставляет нас со-

чувствовать брошенной супруге, даже если она генеральская дочка. Согласно своей функции, героиня Купченко вроде бы должна плести интриги и мстить Филимонову. Больше ей в «скерцо» делать нечего. Но любовная «сюита» вносит свои коррективы. Интриги плетутся как-то вяло, мести не выходит, а выходит несчастная стареющая женщина, которая на самом деле страдает, впрочем, не без кайфу — в шикарной волчьей шубе.

В результате непонятно, из-за чего Филимонов возвращается к жене, только из соображений карьеры или еще из жалости. В последнем случае его никак нельзя осудить. Классический любовный треугольник, воспроизведенный в фильме: муж — стареющая жена — молодая любовница,— может быть разрешен по-разному и даже скорее в пользу жены. Совмещая любовный треугольник с обличением против чиновников, «сюиту» со «скерцо», Эльдар Рязанов привносит в одну «музыкальную пьесу» логику другой. Естественно, что возникает путаница. Всего заметнее она в характере самого Филимонова.

Злой чиновник из «скерцо» Филимонов рассуждает о перестройке и запрещает спектакли. Он самодовольный хозяин положения. В любовной «сюите» все меняется. Филимонов здесь скромен, самоотвержен и ничем не напоминает хозяина, скорее — жертву своего несчастного положения. Эльдар Рязанов оказывается перед неразрешимой дилеммой: как чиновника его надо наказать, как любовника — наградить. Из этого, казалось бы, безвыходного положения режиссер находит гениальный по своей простоте выход: он умертвляет Филимонова-чиновника и воскрешает Филимонова-жениха. Так в фильме возникает «ноктюрн».

Сюжетно это происходит следующим образом. Уже вернувшись к жене и получив должность отставленного Ярослава, Филимонов из окна своего управления видит медсестру Лиду, в нем с новой силой просыпается страсть, и он падает на пол от разрыва сердца. Приехавшая «скорая помощь» ничем не может помочь Филимонову и фиксирует смерть. Но не тут-то было. Медсестра Лида, почувствовав беду, врывается в управление, расталкивает врачей и, как живой водой, обливает слезами труп возлюбленного. Но прежде чем воскреснуть, Филимонов попадает в царство умерших, где встречает отца и мать и много другого разного и интересного, о чем можно прочесть в книжке «Жизнь после смерти». Вся эта сцена исполнена такой подлинной патетики, что не остается почти никакой надежды на авторскую иронию.

●

Очевидно, что «скерцо» должно было стать ведущей темой фильма — Рязанов хотел снять сатирическую картину. Опытный мастер, он, конечно, не мог не понимать, что, отягощая свою сатиру лирикой и мистикой, не сделает ее более доходчивой. Однако он пошел на это, совершенно справедливо полагая, что в эклектике, осмысленной как художественный прием, нет ничего дурного. Думается, что эклектика была необходима Эльдару Рязанову, и мы сейчас попробуем объяснить зачем.

Главным достоинством рязановских картин при всей жесткости их структуры всегда было наличие того пространства, которое этой жесткости не подчинялось. В них было то, что критики называют словом «воздух». При кажущейся ясности у Рязанова обязательно оставалась какая-то недосказанность, какое-то многоточие.

Самым ценным в рязановских картинах было не то, что говорилось, а то, что подразумевалось, и даже то, что нарочито утаивалось. Простой пример — фильм «О бедном гусаре замолвите слово». Если бы действие картины происходило в эпоху застоя и речь там напрямую шла о наших бедах и страхах, то фильм от этого вряд ли бы выиграл, а скорее всего проиграл. Бунюэль как-то сказал, что он всю жизнь страстно боролся против цензуры, но только один бог знает, сколь-

ким он ей обязан. Наш кинематограф тоже многим ей обязан, тут уж ничего не поделаешь.

Стиль Рязанова окончательно сложился в его лучшей картине «Берегись автомобиля», созданной как раз под занавес первой оттепели. То, что он сделал потом, все картины семидесятых годов были в той или иной степени эвфемистичны, но именно в косвенной речи, в игре намеков, пауз, скороговорок и умолчаний он достиг наибольшей художественной выразительности. Было бы крайне наивно считать, что та свобода слова, которую мы сейчас получили, и есть решение всех эстетических проблем. Наоборот, проблемы только возникают. Переходить на прямую речь любому зрелому художнику, думается, чрезвычайно трудно. Рязанову трудно особенно.

Для того чтобы снять сатирическую картину и не сделать при этом газетный фельетон, установка на эклектику пришлась как нельзя более кстати Выбранная форма «скерцо—сюита—ноктюрн» вроде бы обеспечивала гибкое пространство, в котором больше всего «воздуха». Эклектика понадобилась еще и потому, что любовная «сюита» должна была поддерживать сатирическое «скерцо»: Эльдар Рязанов хорошо понимал, что на идентификации, причем комплиментарной, строятся его отношения со зрителем, который не имеет никаких оснований узнавать себя в злом и высокопоставленном чиновнике. Опасность, крывшаяся в таком гибриде, дала о себе знать — «скерцо» и «сюита», соединенные механически, не поддерживали, а мешали друг другу. Чтобы достроить рушащееся здание, Рязанов прибегнул к испытанному средству, которое всегда ему помогало,— к беглым и блестящим зарисовкам городского быта. При этом он последовательно работал на сознание своего зрителя, порой в ущерб реальной действительности.

Так, например, художники из Битцы, которых изображает Рязанов,— на самом деле обыкновенные уличные ремесленники, а то, что они делают,— рядовая рыночная продукция, решительно ни на что не претендующая. В фильме они — авангардисты, окруженные ореолом мученичества: их преследуют невежественные чиновники, которые днем запрещают смелые спектакли с аллюзиями, а вечерами жрут икру и крабов. Параллельно авантюристы, выдающие себя за дружинников, берут взятки с неосторожных любовников — расхожий московский анекдот, на что проницательно указал в своей статье Андрей Плахов. И как будто бы все так: и чиновники действительно невежественны, и икру они жрут, и в Москве полно хулиганов, но все вместе приобретает вид чистой мифологемы, городского фольклора в специфическом итээровском изложении.

«Забытая мелодия для флейты», казалось бы, очень точно ориентирована. Казалось бы, в ней есть все, что нужно сегодня рязановскому зрителю. Перед нами маленькая энциклопедия его вкусов и представлений, сложившихся у него стереотипов и мифологем. Но старые рязановские мифологемы действовали прежде всего потому, что содержали в себе нечто большее, чем в них прямо говорилось. Сейчас ситуация буквально противоположная. Обо всем, что есть в «Забытой мелодии...», можно сегодня прочесть в газетах, только там новости будут более свежими и потому более острыми. «Воздух» старых рязановских картин исчез сам собою, а нового он в своем фильме не сотворил. Форма «скерцо — сюита — ноктюрн» стала для Рязанова лишь простым сложением всех испытанных средств сразу, и только. Но количество не перешло в качество. Взамен былой тайнописи другой эстетический код не возник. Прямая речь Эльдара Рязанова оказалась — увы! — уязвимее косвенной.

И. Петров

...А зритель голосует «за»

Заметки социолога

Кинорежиссер Эльдар Рязанов, один из самых популярных в нашей стране, никогда не был обойден вниманием публики и критики. Обласканный публикой, увенчанный призами кинофестивалей, поддерживаемый критикой, Э. Рязанов, правда, не всегда ходил в баловнях у последней. Критика, в частности, высказывала сомнения в художественной ценности некоторых его лент, прежде всего — «Жестокого романса». Зритель между тем продолжает голосовать за фильмы Рязанова. Быть может, с помощью зрителя удастся прояснить и кое-какие общие вопросы, например, разобраться в том, что же такое — с его, зрителя, точки зрения — зрелищность современного кинематографа?

Началом этого разговора будем считать присуждение зрительским жюри главного приза Всесоюзного фестиваля зрелищных фильмов «Одесская альтернатива» картине «Забытая мелодия для флейты». А в продолжение его привлечем материалы, собранные сотрудниками отдела социологии ВНИИ киноискусства во время этого фестиваля.

В первую очередь сравним средние оценки фильмов фестивальной программы посетителями кинотеатров и членами жюри: по просьбе социологов они расставили по местам фильмы отечественной программы. Поскольку известно, что основную массу зрителей составляет у нас молодежь, а фестивальная публика была относительно взрослой, то последний столбец в приводимой таблице содержит прогноз средней оценки фильма в пересчете на аудиторию всей страны[1]. Как видим, единодушие в оценке фильма Э. Рязанова несомненно.

[1] Возрастной состав аудитории страны определен по проведенным ранее исследованиям. Подобная методика научна и применяется не впервые.

Название фильма	Место по опросу членов жюри	Средняя оценка зрителей фестиваля		Расчетная оценка всесоюзного проката (прогноз)
«Забытая мелодия для флейты», режиссер Э. Рязанов	I	4,66	I	4,74
«Человек с бульвара Капуцинов», режиссер А. Сурикова	II—III	4,38	II	4,41
«Десять негритят», режиссер С. Говорухин	V	4,28	III	4,37
«Асса», режиссер С. Соловьев	II—III	4,27	IV	4,27
«Забавы молодых», режиссер Е. Герасимов	VII	4,13	V	4,14
«Первая встреча, последняя встреча», режиссер В. Мельников	VI	3,74	VI	3,65
«Хареба и Гогия», режиссер Г. Шенгелая	IV	3,37	VII	3,16

Лидерство «Забытой мелодии для флейты» в обеих системах отсчета свидетельствует не только о том, что режиссер владеет ключом к сердцам миллионов зрителей, но и об изменившейся общественной ситуации. Так, прежде необходимо было делать скидку на неискренность иных зрительских оценок, завышаемых для «престижных» лент и занижаемых для «развлекаловки». Теперь эта двойная бухгалтерия сходит на нет, и о степени истинного успеха можно судить с большей долей уверенности.

Анализ таблицы позволяет сделать вывод: фильм Э. Рязанова не просто соответствует ожиданиям разных категорий зрителей — он соответствует их представлениям о кинематографе как искусстве. Изначально рассчитанные на завоевание массовой аудитории (участие популярных актеров, использование зрелищных аттракционов или детективной интриги), фильмы «Человек с бульвара Капуцинов» А. Суриковой и «Десять негритят» С. Говорухина не смогли даже приблизиться к победителю. Разница в их средней оценке для непосвященных кажется незначительной, но она качественно значима. Лишь «Забытая мелодия для флейты» преодолела рубеж 4,5 баллов. Это означает, что среди выставленных зрителями оценок больше всего оказалось пятерок, тройки попадались изредка, а двойки практически отсутствовали. Такая расстановка баллов исключает случайность успеха фильма, по крайней мере в рамках Одесского фестиваля.

Изучая зрительские пожелания и высказывания, расшифровывающие содержание оценок, мы обнаружили, что «Забытая мелодия для флейты» воспринимается отнюдь не как развлекательный фильм. Подавляющее большинство опрошенных считает, что «фильм дает пищу для размышлений», а его герои «близки и понятны многим». Значительная же часть высказалась более определенно, чем предполагали формулировки анкеты: «Это не комедия, а действительность»; «Фильм замечательный, поучительный, из него многое можно почерпнуть» и т. д. А один научный работник, поставив «5 — Рязанову, а 2 — организаторам фестиваля», наиболее отчетливо сформулировал мнение многих: «Фильм абсолютно не предназначен для зрелищных и развлекательных мероприятий».

«Настоящим произведением искусства» зрители считают фильм вовсе не из-за глубокого раскрытия авторами темы любви и смерти. «Банальностью, ординарностью сюжета» некоторые даже раздражены. В любовных похождениях бюрократа выходит на первый план именно то, что он бюрократ. Судя по анкетам, зрителей особенно привлекает «сочетание в кадрах желаемого и действительного», что трактуется не как достаточно знакомый художественный прием, а как поиск визуального эквивалента «двойной бухгалтерии», двойного счета жизненным ценностям. «Мы все грешны этим»,— признается один из зрителей.

Нужно учитывать, что «Забытая мелодия для флейты» вышла на экраны в период повышенного внимания к газетной публицистике, к журнальным публикациям, часто сенсационным. Среди фестивальной публики преобладали люди с высшим образованием, в чьем сознании, надо полагать, свежи также впечатления от «Детей Арбата» и «Зубра», «Плахи» и «Собачьего сердца». Отсюда и соответствующее восприятие картины.

Выделяя понравившиеся элементы фильма, редко кто называл сцены лирические. Больше запомнились «моменты перестройки»: регулировщик, пропускающий «черное авто», «сон бюрократа» с песней о «жертвах ускорения» в исполнении В. Гафта; «все о тамбовском хоре», «сцены в учреждении», «заседания».

Не оставили равнодушными «эпизоды загробного мира». Однако в их оценке или оценке поразившего воображение многих «заключительного спасения типичного мужчины наших дней» зрители разделились на два противоположных лагеря.

Если разобраться в претензиях, предъявленных фильму, то, с одной стороны, не устраивает «растянутость в две серии», а с другой — «констатация фактов», «повторение былых тем», «определенная прямолинейность, с какой вскрываются недостатки», и отказ говорить «о причинах проблем». Итак, у одних — упреки по части формы, других не устраивает содержательный пласт картины.

Однако недостатки, отмеченные одними зрителями, в восприятии других легко превращаются в достоинства. Одна из зрительниц, например, оценила фильм следующим образом: «Интересен, заставляет еще раз задуматься над тем, что думающие люди давно знают». И думающим оппонентам Э. Рязанова не следует забывать о том, что в современных условиях перестройки, в эпоху гласности далеко не все приветствуют критику сложившихся общественных отношений или разбираются в сути происходящих сдвигов. Среди одесских зрителей были и такие, кто воспринял картину как гражданский подвиг авторов и считает, что «этот фильм должны посмотреть все». Как видим, существует настоятельная необходимость в трактовке актуальной сегодня проблематики на всех уровнях сложности.

Много и часто говорят о воспитательной роли киноискусства, не учитывая того, что в первую очередь фильм должен захватывать, быть интересным. Так же бесспорен тезис о необходимости эстетического воспитания зрителя. Но вряд ли можно достичь желаемого результата, если навязывать высокие образцы искусства неподготовленной аудитории. Э. Рязанов это понимает. Любопытно признание одной из поклонниц режиссера: «Рязанов! Вы чудо. У вас все средства хороши, даже те, которые в других руках вызвали бы только мою насмешку».

Так, может быть, пора хоть на время оставить беспокойные споры о «чистом искусстве» и «чистых жанрах» и обратиться к анализу собственно эстетической ценности средств, используемых Рязановым. Соседство элементов кича с социальной проблематикой, расхожих приемов с мировоззренческими откровениями дает поразительный эффект воздействия.

Появление элементов «дурного тона» в элитарном кинематографе давно вызывает пристальный интерес критиков и теоретиков и трактуется как эксперимент. Не стоит, видимо, отрицать и эстетический эффект использования таких аттракционов в фильмах, рассчитанных на массового зрителя. Пока приемы подобного рода просто клеймятся как «безвкусица», хотя при непредвзятом отношении к ним тоже стоит отнестись как к эксперименту. Вопрос о его осознанности либо спонтанности не нужно и поднимать, ибо подлинное новаторство всегда не самоцель, а поиск адекватных замыслу средств выражения. И говорить, вероятно, следует уже не о «хорошем» вкусе и «дурном». Пожалуй, точнее пользоваться термином, недавно введенным в оборот социологами: «другой» вкус, «новый» вкус. Вкус, соответствующий реальному состоянию нашего кинорынка.

Зрители принимают условия игры, предложенные авторами «Забытой мелодии для флейты», «поразившей своей правдивостью и смелостью постановки». И — что важно — редко забывают о системе условностей, предложенной авторами, она не мешает зрителям при постановке злободневных проблем: «Фильм сложный, психологически сильный, утрированно правдивый — чего и требует жанр»; «Это блестящее зеркало действительности, несмотря на фантастические отклонения сюжета». Люди, таким образом, отдают себе отчет в том, что на экране — преображенная действительность, но возражают против использования термина «зрелищность».

У многих, в том числе и у кинематографистов, зрелищность ассоциируется с развлекательностью. И хотя развлекательность в чистом виде у нас не в чести, так что даже повсеместно заклейменные «Пираты XX века»

несут, пусть на знаковом уровне, героико-патриотическую нагрузку, зрители, пришедшие в кинотеатр с целью отдохнуть, чаще всего не выдерживают серьезности разговора. Их ожидания оказываются обманутыми.

Современность же и необходимость фильма «Забытая мелодия...» отмечают даже зрители недовольные, снижающие оценку: «Фильм отличный, злободневный, но не лучший из рязановских фильмов», его «смотреть надо, но...» Поклонники ленты, естественно, более категоричны: «Фильм необходимо смотреть всем»; «Отлично! Это ново! Такого в отечественном кинематографе еще не было», «Пусть будет побольше таких фильмов», «Идите, смотрите, думайте!» Фильм затронул в равной мере все категории зрителей, что позволяет цитировать их высказывания без дифференциации — во всех половозрастных группах люди разного социального положения и образования высказываются о нем сходным образом.

Причину подобного единства следует, видимо, искать не в том, что каждый находит в «Забытой мелодии...» «свой фильм» (эффект «слоеного пирога»), а именно в эклектизме, комплексном воздействии разнородных элементов.

О сатирической, социальной направленности фильма, определившей его высокую оценку, говорилось. Необходимо только отметить, что и в общем-то незначительные колебания среднего балла связаны, на наш взгляд, с нею же. Оценка занижена у молодежи до девятнадцати лет и людей пенсионного возраста в силу неактуальности (для первых — еще, а для вторых — уже) проблемы ролевых функций человека в обществе. Выше же всех оценили фильм люди от двадцати пяти до тридцати лет, то есть поколение, сполна хлебнувшее «прелестей застоя», но еще не успевшее с ними смириться.

По имеющимся на сегодня данным (за последние пятнадцать месяцев проката) из пяти лидеров проката — два («Груз без маркировки» и «Черная стрела») — остросюжетные ленты, а три («Самая обаятельная и привлекательная», «Зимняя вишня», и «Не ходите, девки, замуж») рассказывают о женских судьбах. Так что сама сюжетика фильма Э. Рязанова уже предполагает возможность успеха, необходимо лишь умело ею воспользоваться, ибо далеко не все ленты этого типа реализуют заложенный в них коммерческий потенциал.

Множество подводных камней и водоворотов необходимо миновать авторам, нигде не разочаровав и ничем не оттолкнув зрителя. И здесь необходимо отдать должное чутью и мастерству создателей «Забытой мелодии для флейты».

Сами зрители вовсе не обязаны осознавать, что действительно притягивает их в фильме, и даже хорошо, если они не замечают приемов, с помощью которых авторы проникают в их души: главное, чтобы они адекватно воспринимали адресованное им послание художника. Мы же пытаемся разобраться в слагаемых успеха фильма, ибо именно они определяют и художественное своеобразие картины.

Прежде всего следует отметить предельно обобщенный характер сатиры в фильме. В результате она близка всем, но не может оскорбить чувства ни одной категории зрителей.

Образы главных героев предполагают амбивалентность восприятия. Каждый из опрошенных имел возможность выделить кого-либо из любовного треугольника как самого симпатичного персонажа, и некоторые, затрудняясь в выборе, называли всех троих. Большинство, правда, связало свои идеалы с героиней Т. Догилевой, воплощающей бескорыстную любовь. Кого же не устраивала эта «разлучница», те восхищались «мужеством жены» в исполнении И. Купченко, достойно переносящей свалившиеся на нее испытания. Но вот любопытное признание: «Во мне впервые вызывает сострадание бюрократ, отлично сыгранный Леонидом Филатовым».

Симпатии к персонажу Л. Филатова не подрывает даже такой компрометирующий в глазах зрителя фактор, как уход из семьи. Ведь семейного очага у него, в сущности, нет, а его брачные узы в структуре картины воспринимаются как образ бюрократической несвободы, привязанности (жена героя — дочь высокопоставленного отца). При таком положении вещей разрыв с женой может восприниматься как «совершение мужественного поступка» и даже вызывать восхищение.

Авторы сознательно вводят в фильм вневременное измерение. Смерть духовная и физическая мотивирует путешествия души героя «в чистилище», а это всегда заставляет людей несколько иначе смотреть на суетный мир, возвышая их в собственных глазах, что всегда лестно.

Мотив вечности проникает в фильм и на уровне отдельных элементов его структуры. Их можно называть банальными, но можно и архитипичными; как бы то ни было, к ним постоянно обращаются мастера популярных жанров с целью покорения большинства аудитории. Авторы «Забытой мелодии...» используют не только вечную антиномию «любовь и смерть» или столь же вечный «треугольник». Даже сугубо актуальная проблема бюрократии ставится здесь через обращение к основным вопросам ролевого поведения человека в обществе, через борьбу чувства и ложно понятого долга.

В качестве фактора успеха нельзя не выделить вызвавшее разнотолки финальное воскрешение героя. В структуре картины оно как бы запрограммировано. Вся она соткана из моментов удовлетворения зрительских ожиданий, расцениваемых иными как «примитивность» и «предугадываемость». Каждая ситуация разрешается словно по заказу зрителей, сбывается то, чего они так страстно жаждут. И было бы по меньшей мере странно, если бы финал разрушил не только надежды зрителей на «хороший конец», но и всю структуру фильма. Эпизод «воскрешения», ослабляющий остроту, по мнению одних, раздражающий фантастической натяжкой других, настолько фокусирует внимание, что нерешенные проблемы героя разом снимаются. Финал «Забытой мелодии...», оставаясь открытым, воспринимается как благополучный. Вместо суровой точки авторы предлагают простор для размышлений. Отсюда отмеченный многими оптимизм.

Реакция зрителей на ключевые для восприятия картины моменты дает основания сделать вывод, что завоевать «Золотого Дюка» авторам помогли точная социально-временна́я направленность ленты, выделившая ее из ряда просто развлекательных лент, и также ее ориентированность на мировоззренческие понятия, имеющие колоссальное влияние на сознание нашего современника.

Сам факт победы «Забытой мелодии для флейты» наталкивает на размышления, подкрепляемые результатами опроса по другим фильмам. Из приведенной нами таблицы следует, что только первые три фильма могут претендовать на кассовый успех, а в лидеры проката годится лишь лента Э. Брагинского и Э. Рязанова. Зрелищность, таким образом, подвержена иерархии, и ее ни в коем случае нельзя отождествлять с кассовостью или развлекательностью.

От редакции

Фильмы Э. Рязанова всегда вызывают к себе активный интерес, а в последнее время и горячие споры. Публикация статей молодого критика А. Тимофеевского и социолога И. Петрова подтверждает существование разных точек зрения на «Забытую мелодию для флейты». Мы не считаем разговор о картине исчерпанным и собираемся вернуться к нему на страницах журнала.

Нина Игнатьева

На свободном дыхании

Начну с воспоминания.

Несколько лет назад в одном из творческих домов столицы предстоял просмотр работ молодых режиссеров грузинского кино. Зал был переполнен — не только осаждавшей его публикой, но нетерпеливым ожиданием встречи с искусством, обещавшим самобытность, свежесть в отображении мира. Это же чувство ожидания со всей пронзительностью я вдруг ощутила в Лане Гогоберидзе, чьи ученики в числе других дебютантов были представлены в предложенной программе вечера. Не просто понятное волнение мастера за своих питомцев— кровную причастность художника, осознающего корневое с ними родство. Тем более это стало ясно после демонстрации двадцатиминутной ленты «Мать Земли» — курсовой работы Годерзи Чохели. Нет в ней никаких особо динамичных событий — экран отдан столь достоверному изображению повседневной жизни старой крестьянки из заброшенного грузинского селения, что оно воспринимается как повествование документальное. Чуть свет доит она корову, готовит пищу, а затем несет эту нехитрую еду мужу. Так происходит изо дня в день, пока не наступает скорбный час смерти старика,— старуха остается совершенно одна в покинутой деревне. Решив тоже проститься с жизнью, она забрасывает веревку, прилаживает петлю... Но вдруг взгляд невольно останавливается на стоящей в хлеву корове — единственном остающемся здесь живом существе. И это заставляет крестьянку отказаться от своего печального намерения. Она спокойно возвращается на круги своя, в привычное русло домашних забот. Конкретика реалий, внимание к самым, казалось бы, простым вещам и — поэтическая образность, сила художественного обобщения... Нет, конечно же, не только чувства педагога владели Гогоберидзе, когда она с воодушевлением отмечала работу Чохели, сказалась и близость кинематографических пристрастий, художественных концепций.

Имя Ланы Гогоберидзе чаще всего связывают с «женской темой», с «женским фильмом», хотя сама она, насколько мне известно, к такой «рубрикации» относится с известным недоумением. И в самом деле, следует ли ограничивать творчество режиссера подобными тематическими барьерами на основании того, что в центре ее картин, как правило, оказываются женские судьбы и характеры? Ведь если и занимают Л. Гогоберидзе феминистские вопросы, то не становятся предметом специального углубленного анализа — являются частью той духовной, социальной системы организации мира, к которой устремлен пристальный взгляд художника. Не вопросы быта — проблемы бытия в поле притяжения, и не случайно, обращаясь даже к сиюминутной современности, режиссер рассматривает ее

«Круговорот»

Сценарий *З. Арсенишвили* и *Л. Гогоберидзе*. Постановка *Л. Гогоберидзе*. Оператор *Н. Эркомайшвили*. Художник *Г. Микеладзе*. Композитор *Г. Канчели*. Звукооператор *З. Надарая*. «Грузия-фильм», 1986.

в тесном единстве с прошлым, ищет связующие нити, скрепляющие концы и начала. Без ретроспективных врезок, которые дают возможность не только почувствовать атмосферу времени, но помогают обнаружить исходные характера героини, понять — в полном объеме — его суть, нельзя представить себе «Несколько интервью по личным вопросам». Духовность, высокий нравственный потенциал личности Софико не есть нечто благоприобретенное, фундамент этому заложен в детстве, семьей, ее традициями, моральными устоями. Для Гогоберидзе эти перебросси во времени важны не столько как сюжетные дополнения к биографии Софико, они — своеобразный нравственный камертон ленты, выверяющий ее звучание. И в фильме «День длиннее ночи» успех сопутствует прежде всего сельским эпизодам, ибо здесь история Евы возвышается над частной судьбой, обнаруживает свои генетические корни, стремится подняться к философским высотам.

В этом смысле удивительна в своей цельности, можно предположить, самая трудная для Ланы Гогоберидзе лента — документальная картина «Письма к детям», посвященная памяти мужа, выдающегося грузинского зодчего Ладо Алекси-Месхишвили. На экране выразительный портрет человека, в котором открываешь богатейшую творческую личность, видишь неутомимого труженика и редкостного жизнелюба. Воссоздавая образ многогранный, необыкновенно привлекательный, фильм ведет дальше — к раздумьям об истоках таланта — художественного и душевного, о его продолжении. Обращаясь от имени отца к детям и заколыцовывая тем самым прошлое, настоящее и будущее, картина свидетельствует: необратим ход жизни, необратимы ее потери, но в круговом ее движении не должно исчезнуть, остаться втуне то доброе, светлое, что завещано нам предками, воплощено в их делах и мыслях.

Не отсюда ли, не из недр ли этой, одновременно скорбной и глубоко

«Круговорот».
Манана — Л. Абашидзе

оптимистичной картины родился замысел фильма Гогоберидзе «Круговорот»? Разумеется, речь не о прямом сопряжении документальной ленты-реквиема и произведения, продиктованного художественной фантазией. Но в сходности отдельных мотивов, в концептуальном родстве убедиться не трудно. Есть в «Круговороте» прежде всего то же ощущение одухотворенности жизни, есть тот же притягательный магнит — глубокий инте-

рес к человеку, убежденность в самоценности отдельной личности.

Документалист по своему кинематографическому первородству, Лана Гогоберидзе предпочитает свободную, не нормированную жесткими сюжетными регламентациями композицию фильма. Она отважно полагается на самодвижение того «потока жизни», который заполняет экран и создает ощущение реальности происходящего. В родственной по своей поэтике картине «Несколько интервью по личным вопросам» на это ощущение дополнительно работали яркие репортажные интервью, что проецировались на историю главной героини и давали некое новое измерение ее судьбе. В сравнении с «Несколькими интервью...» в «Круговороте» режиссерская задача усложнилась: если там эпицентром действия была Софико, к которой так или иначе стягивались и линии всех персонажей, и возникавшие по мере развития событий «личные вопросы», то здесь такой объединяющей фигуры нет, как нет и общей, организующей материал сюжетной истории. Фильм в сущности почти равновелико направлен своими лучами на несколько субъектов — из фрагментов их судеб, отдельных житейских зарисовок, лаконичных, но емких штрихов к портретам и складывается некая картина жизни. Не монументальное статичное полотно, обращенное к нам одной стороной действительности, а живое художественное пространство, запечатлевшее эту действительность в ее диалектических противоречиях.

Из сказанного выше не следует делать вывода, что движение фильма идет как бы по инерции, словно без руля и ветрил. Рулевым управлением служит в первую очередь его драматургия. Несмотря на отсутствие сюжета в его привычном качестве, сценарий *выстроен* авторами — без оглядки на существующие каноны, с опорой на жизненную, пусть порой неожиданную, логику, на внутреннюю закономерность происходящего.

Еще до того как камера оператора Нугзара Эркомайшвили заставит зрителя естественно и непринужденно влиться в людской поток на центральной магистрали современного Тбилиси, чтобы там встретиться с героями картины, мы станем свидетелями лабораторного эксперимента, который проводят психологи. По одной лишь мимике женского лица, появляющегося крупным планом на экране, нужно угадать эмоциональное состояние человека. Слов не слышно, видны только движения губ, выражение глаз — что они означают? Любовь? Ненависть? Безмолвное лицо не раз будет перебивать ход действия, и не тотчас поймем мы внутренний смысл этого рефрена. А он на поверку прост. Одна и та же мимика, оказывается, способна передать противоположные чувства — это и влечет за собой ошибки тех, кто участвует в эксперименте. С подобной подменой приходится сталкиваться и в повседневной жизни, когда произносимые слова не соответствуют переживаемым чувствам, когда красивая фраза не подкреплена поступком. Значение этого мотива прояснится по мере того, как будет выкристаллизовываться общий идейный замысел произведения. Он ведь не сводится к некой жесткой формуле, которую иллюстрирует затем ход действия. Заявляет о себе подспудно, постепенно, так сказать, «выпадая в осадок». Усилия режиссуры как раз и направлены на то, чтобы над экранным повествованием не довлела самосильно общая идея — возникала бы спонтанно, порой даже неожиданно вытекала из душевного движения, из перепадов чувств. Провоцировалась не столько, быть может, разумом, сколько эмоциями. Отсюда метод, в чем-то близкий импрессионистическому, позволяющий передать мир в его подвижности, запечатлеть настроение момента, схватить пульс мгновения.

...В многолюдной уличной толчее впервые появятся перед нами молодые герои фильма — встретятся очаровательная девушка Саломе (С. Алекси-Месхишвили) и ее друзья

Ираклий (М. Нинидзе) и Бадри (Л. Абашидзе). Бадри торопится тут же уйти, Ираклий, который, догадываемся, неравнодушен к Саломе, тем не менее, улавливая ее внутреннее желание побыть рядом с Бадри, пытается удержать приятеля, спешащего «по делам». На наших глазах завязываются узелки отношений, сотканных из противоречивых чувств и переживаний. Возникает один из участков внутренних конфликтов, с которыми сталкивает фильм.

В той же многоликой толпе тбилисского проспекта камера выделит женскую фигуру. Впрочем, она сама себя выделит — подчеркнуто независимой походкой, горделивой осанкой, несколько претенциозным нарядом, в котором скорее разглядишь следы былой роскоши, чем веяния нынешней моды. Порядком увядшая, но все еще старающаяся — и порой небезуспешно — «выглядеть», бывшая кинозвезда Манана Иашвили (Л. Абашидзе) не хочет сходить с круга, мириться с утратой популярности, с материальными трудностями. Эта воля — не к атаке, нет, скорее, к самообороне,— прочитывается в одном только проходе актрисы, в ее уверенном *шествии* как бы наперекор судьбе. Но уже следующий эпизод на киностудии, где Иашвили появляется, надеясь получить главную роль в новом фильме, заставит увидеть совсем другую Манану: куда девались ее независимость, ее стать — угодливая улыбка, суетливые движения, подобострастие перед бесталанным режиссером... А позже, когда, оказавшись, как свадебный генерал, на чужом семейном празднике, вдруг почувствует к себе внимание, даже уловит восхищенные взгляды,— опять обретет раскованность, творческий темперамент, воспарит ввысь. И снова спустится на землю, выпрашивая у случайного знакомого пятьсот рублей взаймы.

«Круговорот».
Русудан — Л. Элиава

Короткие в сущности этюды, где в каждом отмечаешь не только точность наблюдений — какая цена актеру без этого качества! — а и умение претворять их в целостный образ, Лейла Абашидзе объединяет сквозным мотивом неисчерпанности творческой натуры, невостребованного во многом богатства личности. Этот груз нереализованных сил, может быть, и порождает известный эгоцентризм Мананы, а в глазах иных и вовсе кажется смешным, но он же прибавляет ей чуткости, душевного тепла — не только к близким, вообще к людям.

Качества эти авторы фильма хотя и не выделяют курсивом, но заставляют осознать их самоценность — будь то, скажем, отношения одинокой Русудан (Л. Элиава) с осиротевшей Анной (Н. Цецхладзе) или профессора Дмитрия (О. Мегвинетухуцеси) с его больной женой Кетеван (Д. Чичниадзе). Впрочем, не просто о самоценности гуманных понятий идет речь, не

о риторическом их утверждении, а о необходимости подтверждать реальным деянием, о важности органического слияния действий и слов.

Не случайно именно этот акцент сделан в картине (напомню еще раз о настойчиво повторяющемся ее рефрене) — создатели «Круговорота» апеллируют здесь к насущной проблеме действительности, с тревогой думают о том разрыве между великими истинами и их воплощением в жизнь, разрыве, который тормозит развитие общества, обедняет духовное существование людей. Как сократить эту дистанцию, сблизить желаемое, должное с реальностью? Как преодолеть дисгармонию между устремлениями человека и его поступками?

Втягивая нас в эти размышления, сближая с героями, фильм прежде всего предлагает *понять* их.

Л. Гогоберидзе равно далека и от чрезмерной жесткости нравственного максимализма и от слащавой бесхребетности всепрощения. Она не спешит с карающим мечом и также не торопится пролить слезы умиления. Ей важно открыть в этих, как правило, житейски неустроенных людях, со всеми их слабостями, грехами, заблуждениями, компромиссами, ту грань характера, которая перевесит чашу весов в сторону человечности. Ей нужно убедиться: есть в них то, что сообщает круговороту жизни не только центробежную силу, но и определенное нравственное обеспечение.

Режиссер не ищет идеального героя, его нет в «Круговороте». Даже безупречная, казалось бы, Русудан, даже верх благородства Ираклий, даже страдающая Нана (Н. Чанкветадзе) в такие герои не годятся. Другое дело, что сам фильм устремлен к идеалу, что дальней целью, которую призывал различать еще Достоевский, он видит гармонию — и в жизни души, и в человеческих взаимоотношениях.

Для того чтобы приблизиться к ней, экран в первую очередь обнаруживает — в эмпирике повседневности, в прозе жизни — многообразие и сложность человеческих связей. Представляет их не «грубо, зримо», а сквозь тот самый «магический кристалл», который позволяет в максимально адекватно воссозданной реальности открыть ее духовное наполнение. Тогда по-другому прочитываются, очищаются от стереотипных наслоений «маленькие истории» большой человеческой жизни, в каждой из них проступает своя правда. Уже не будет восприниматься обыкновенным жуиром, ищущим развлечений на стороне, авантажный, слегка красующийся Андро (Г. Пирцхалава) — искреннее, глубокое чувство к Нане, умирающей от страшной болезни в расцвете лет, потрясение этой бедой, ответственность за судьбу их дочери Анны заставляют иначе оценить достаточно тривиальную на первый взгляд ситуацию изменщика-мужа. Не еще одним персонажем в знакомой галерее чудаков-профессоров, пребывающих под стеклянным колпаком науки, выглядит Дмитрий — в эскизно намеченном характере таится опасность подспудного эгоизма, чреватая пагубными последствиями невольная попытка отгородиться от «шума» действительности. И треугольник молодых, в который авторы проникают с осторожностью и тактом, поворачивается не банальной своей стороной, не назиданием, а лирическим развитием событий, возможностью ответного чувства Саломе на любовь Ираклия.

Сцена на вокзале, где провожают призванного в армию Ираклия, не случайно становится едва ли не контрапунктом фильма. Она выстроена режиссером и снята оператором так, что своим общим настроением, внутренним состоянием героев создает атмосферу трепетного ожидания, надежды. Параллельный монтаж напряженно вглядывающегося в даль перрона Ираклия и бегущей к поезду Саломе, кадр, фиксирующий — Ираклий увидел ее! — наконец, последний раз возникающий на экране рефрен, когда уже не безмолвное лицо девушки перед нами, а впервые звучит ее голос: «Не знаю, как быть без те-

«Круговорот». Ираклий — М. Нинидзе, Саломе — С. Алекси-Месхишвили

бя...» — все это открывает ту самую перспективу, на которую был ориентирован фильм, предлагающий фрагменты бесконечно текущей жизни.

Можно было бы рассматривать эту сцену и как своего рода заключительную коду — ведь здесь закрепляется главная тональность произведения, в своей основе оптимистичного, несмотря на то, что в сущности все его герои переживают определенные невзгоды. Но авторы картины предпочли другое завершение фильма. Прогуливаясь по птичьему базару, Манана вдруг останавливается возле прекрасных птиц. Недолго думая, достает деньги, предназначенные для того, чтобы отдать долг, покупает пернатых: «Зато дом наполнится пением птиц, как раньше». Навстречу бежит кроха мальчик, останавливается, завороженный. Берет клетку, убегает, сияя счастливой улыбкой... Что говорить, логика такого финала, может быть, более убедительна, во всяком случае, более наглядна. Эстафета добра, красоты — залог поступательного движения жизни, и венчающие картину кадры несут эту органичную для «Круговорота» мысль. Однако, мне кажется, для поэтики фильма предпочтительнее та незавершенность, неоконченность, то более свободное дыхание, что присущи сцене на вокзале. Там, пожалуй, более тихие позывные темы, но зато явственнее свойства поэтической речи — а ведь этот язык характерен для создателей «Круговорота».

Уже далек день, когда состоялась встреча с фильмом, давно погас экран. Но память долго будет хранить не только лица героев — настроения души, глубину и серьезность чувств, хрупкость и нерасторжимость человеческих связей. Хранить холодную пустоту заснеженных пейзажей и сближающий людей шумный водоворот тбилисского проспекта. Хранить проходящий лейтмотивом печальный скрипичный напев. А главное — то ощущение непрерывности, полноты жизни, которое, став содержательным мотивом произведения, сообщило ему внутреннюю энергию и эмоциональную силу.

Елена Бокшицкая

История, наука, человек...

Итак, возник цикл фильмов, рассматривающих некоторые этапы истории советской науки. Мне предстоит рецензировать один из них — «Дети Галактики». Это вторая общая работа в цикле режиссера А. Герасимова и сценариста В. Капитановского. Первая — «Энтузиасты» — посвящена науке тридцатых годов, ее выдающимся представителям — металлургу И. Бардину, химику С. Лебедеву, братьям С. и Н. Вавиловым. «Дети Галактики» — рассказ об освоении космического пространства, о судьбах Циолковского, Кондратюка, Цандера, Глушко, Королева и других ученых, подготовивших прорыв человека во Вселенную.

В последние годы «Центрнаучфильм» редко радовал яркими открытиями, проблемными картинами. Отдельные удачи, разумеется, были — например, фильмы Е. Саканян, Б. Загряжского, Е. Осташенко и других, но они как бы терялись в потоке лент стереотипных, унылых, содержание которых отражало, увы, вчерашний день науки, не раскрывало сути передовых научных исканий, не выдвигало на первый план человека, добывающего истину в сомнениях и ошибках, в тяжелом труде и творческом озарении.

И вот — новые шаги, созвучные характеру времени, его пульсу, его требованиям.

Живой интерес к человеку науки в наши дни возник не только в кинематографе. Не случайно появление таких значительных произведений литературы, как «Зубр» Д. Гранина, «Белые одежды» В. Дудинцева, «Оправдан будет каждый час» В. Амлинского, где рассказ о незаурядных личностях сопряжен с глубоким художественным анализом исторических, социальных, психологических условий времени.

Такой путь наиболее плодотворен и для научного кино, конечно, в пределах его задач, средств и возможностей. Поэтому цикл «Рассказы из истории советской науки», где именно этой дорогой идут в своих поисках авторы, мне кажется заметным явлением на научно-популярном экране.

Не во всех шести фильмах цикла удалось достичь высокого уровня обобщений. Не все они, к сожалению, обладают достаточной эмоциональной силой, хотя нельзя впрямую сравнивать по характеру воздействия произведения, скажем, художественной прозы и научные фильмы, в которых всегда присутствует элемент информации, просветительства. Вопрос здесь ставится иначе: в какой степени эта информация подвергается авторскому осмыслению? Отсюда — неудача одних лент сериала и безусловные находки других.

Я посмотрела все фильмы цикла и, суммируя увиденное, пришла к выводу: огромный материал, использованный кинематографистами, нуждался, наверное, в более яркой индивидуальной авторской трактовке и еще более строгом отборе. Информа-

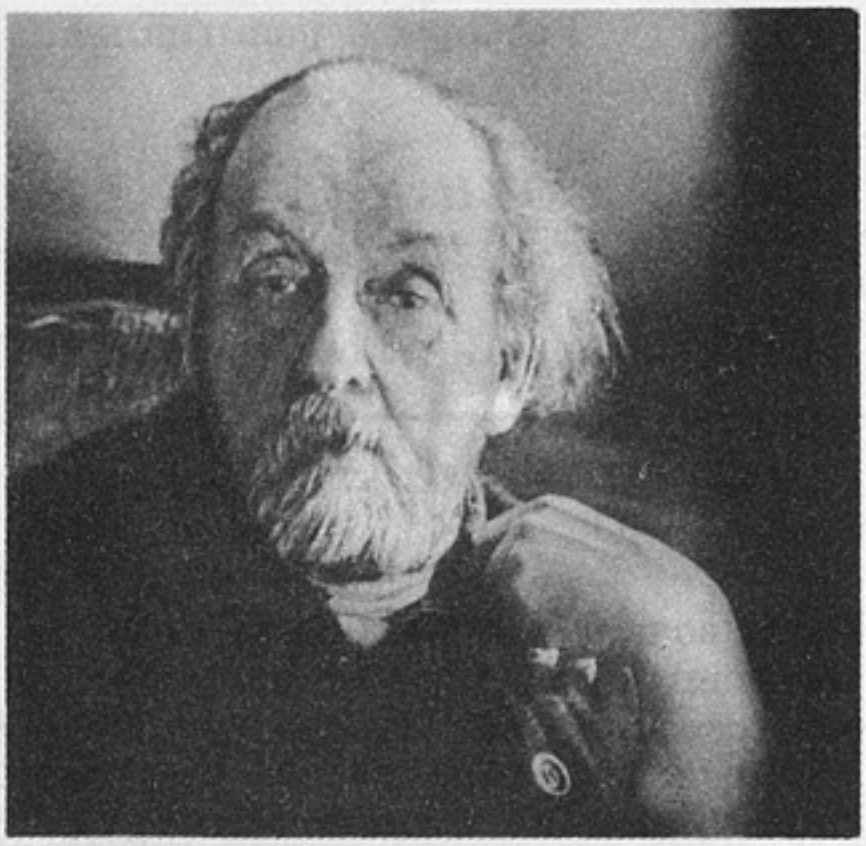
---

«Дети Галактики»

Сценарий *В. Капитановского.* Режиссер *А. Герасимов.* Оператор *Е.Потиевский.* Звукооператор *Н. Рогинская.* «Центрнаучфильм», 1987.

ция сама по себе, пусть даже выраженная в редких кадрах хроники, вызывает лишь визуальный интерес. Материал, поданный без отношения, «объективно», часто мстит за себя, обесценивая уникальность заложенных в нем сведений. Тезис не новый. Но когда на живом примере наблюдаешь, как авторы, пусть с самыми благородными намерениями, поистине одержимы желанием вложить в фильм максимальное количество сведений, перечислить десятки имен, использовать как можно больше эффектной сегодня хроники, видишь — теряется власть над материалом, факты тонут в безбрежном море информации. Зато насколько выигрывают фильмы, если главенствует идея, которой подчиняется изобразительный ряд! Забегая вперед, скажу: работая над фильмом «Дети Галактики», А. Герасимов задумывал эпизод, рассказывающий об аресте С. П. Королева. Не получилось чисто кинематографически, появилась угроза разрушения целостной структуры картины. И режиссер от этой сцены отказался, не посчитав для себя возможным лишь вскользь упомянуть об этой страшной ситуации в жизни великого ученого, хотя, если иметь в виду объективную информацию о времени, отсутствие такого факта резко бросается в глаза.

О некоторых из картин упомянутого цикла уже писали. О них спорят и даже спрашивают: «Как снимать науку?» Этот странный, на мой взгляд, вопрос возник у Я. Голованова («ИК», 1987, № 7) после просмотра трех из шести картин цикла, где наука как таковая не запечатлена (а вообще, как можно ее как таковую снять?), сделана лишь попытка систематизировать и правдиво осветить, осмыслить наши знания о ней и ее представителях. Я разделяю печаль автора по поводу скудости научного киноархива, так же, как искренне сожалею об отсутствии кинокадров, изображающих многих ведущих деятелей культуры, писателей, публицистов. Возмущаюсь и тем, что имеющиеся



Кадры из фильма «Дети Галактики». К. Циолковский, Л. Воскресенский, С. Королев

материалы хранятся довольно небрежно. Но я отнюдь не уверена, что количество кинохроники может стать залогом успеха фильма. Да и Я. Голованов, анализируя не понравившиеся ему ленты, отмечает: «В фильме «Сыны Отечества» очень много интересной кинохроники, которую смотришь жадно и хочется еще и еще. Почему хочется? — спросил я себя. Да потому, что видишь живых — Курчатова, Бурденко, Капицу, Патона, Ильюшина, потому что видишь молодых — Александрова, Флёрова и других исторических людей». А говоря о фильме «Атомщики», признает в нем наличие интереснейших кадров старой кинохроники. Однако работы эти не тронули автора статьи «И все-таки — как снимать науку?». Значит, дело не в обилии документальных кадров, а в умении с ними обращаться, в художественной организации материала, в авторском его осмыслении. Поэтому, чтобы снять науку, можно использовать все: и циклотроны, и телескопы, и микроскопы, и лаборатории, и, конечно, в первую очередь «людей, при них состоящих», если это люди созидающие, а не экскурсоводы по институту или опытной станции. Можно и вообще обойтись без циклотронов и телескопов. Можно снять дерево, землю, бегущую вдаль дорогу и с помощью этих образов раскрыть суть научных явлений. Потому что, как удивительно точно заметил писатель Д. Данин, «жизни принадлежит информация, чуждая мере и числу, не измеримая ни в каких единицах. Ее не найти ни в докладах и рефератах, ни в статьях и многотомных курсах, ибо там она — ни к чему. Дырявая крыша над головами Кюри не изменяла периода полураспада радия, а гибель Николая Вавилова не уничтожала хромосом. Однако безразличная для науки — эта информация бесценна для искусства: наука оживает в ней как человеческое дело, творимое людьми для людей».

«Дети Галактики», пожалуй, один из самых удачных фильмов цикла, самых стройных по изложению. Главное, что обращает на себя внимание, это подход к организации материала, к фактографии. Режиссер счастливо избежал лишнего в изобразительном ряде, сценарист нашел точные, не казенно пафосные, а сердечно необходимые слова. Прежде всего это взгляд на время, осознанная оценка его человеком другого поколения, стремящимся максимально правдиво рассказать о перипетиях прошлого, выделить главное в нелегкой истории нашей науки.

Авторы фильма обращаются к событиям давно прошедшим не только для того, чтобы подробно проследить биографии своих героев, но чтобы понять истоки их научных поисков. Человек издавна мечтал оторваться от земли. Наверное, поэтому кинорассказ начинается с кадров хроники. Нищая, голодная российская деревня 20-х годов. Люди вручную засевают поле, пашут на лошадях, вокруг бегают оборванные ребятишки... Но не только, право, хлебом единым жив человек! Группа крестьян деревни Дятлино Московской губернии обратилась с письмом к самому Циолковскому, предлагая идею создания этакого хитрого сооружения, где «впереди пропеллеров устроить две трубы, которые будут выпускать воздух из специального бака» и так далее до взлета на этом сооружении в безграничное пространство. Вот такое письмо писали в полуразрушенной избе, вот о чем думали голодные люди, жадно всматривающиеся в бездонное небо.

Этот фильм — о ракетах и людях, их придумавших. Но главное, о возможностях разума, о честности и мужестве, о том, что к науке можно прикасаться лишь чистыми руками, о тернистом пути к истине. Здесь подвижничество одних и приспособленчество других, творческие поиски и грубая проза жизни. Трагизм времени, не только ломавшего судьбы отдельных ученых, но и тормозившего ход развития всей отечественной науки.

Мажорная нота, сопровождающая рассказ о выдающихся наших достижениях в космонавтике, соседствует с горестной мелодией. Потери, утраты... Быть может, они неизбежны в науке, в ее тяжелых буднях... Но как трагична насильственная гибель лучших из лучших, благородных, светлых умов, крупнейших специалистов, создавших целую область науки. Щемящие кадры посвящены этим людям. Безвинно осуждены и уничтожены М. Н. Тухачевский, первый среди государственных деятелей, кто способствовал становлению ракетного дела в стране, Г. Э. Лангемак, конструктор, главный инженер Реактивного научно-исследовательского института, Н. Я. Ильин, специалист-ракетчик, и многие-многие другие замечательные ученые. Только потом станет ясно, какой урон нанесло это нашей армии в начальный период войны. Именно тогда так тяжко сказалась нехватка ракетного оружия, которое они создавали. Особо эмоциональную окраску сообщает этим кадрам предшествующий эпизод, который содержит к тому же новую информацию. В 1935 году сотрудники Реактивного института, организованного по инициативе маршала Тухачевского, а именно его начальник И. Т. Клейменов и главный инженер Г. Э. Лангемак, приехали в Калугу, чтобы поговорить с глазу на глаз с К. Э. Циолковским. Они рассказали ему о практической цели реактивных ракет. Старик был потрясен и испуган. Его ужаснула сама мысль о реальной возможности использования свободного мирового пространства в качестве, как он всегда говорил, некоего потолка над землей для развешивания космических бомб.

А как же величайшая мечта человечества — межпланетные путешествия и продление жизни? В фильме приводятся слова Циолковского, которые он будто бы произнес после долгого молчания: «В мои годы многие умирают от старости. И я боюсь, что вы уйдете из этой жизни с горечью в сердце, не узнав от меня, что вас ожидает непрерывная радость. Мне хочется, чтобы ваша жизнь была светлой мечтой никогда не кончающегося счастья». Закадровый голос, рассказывающий об этом визите, добавляет: «Гости не поняли его слов, однако не стали переспрашивать. Циолковский умер поздно вечером девятнадцатого сентября тридцать пятого года». Ученые двадцатых и тридцатых годов — энтузиасты и подвижники, ночевавшие в лабораториях, работавшие с полной отдачей, мечтатели и романтики,— они и не могли понять, что сказал им гениальный учитель, прозорливо видящий грядущее время и драматические перипетии, связанные с великим будущим его науки. Но как зато понимаем эти слова замечательного ученого мы — через пятьдесят с лишним лет, мы, прочитавшие, наконец, правду о трагических страницах нашей истории, пережившие Хиросиму, всю боль потерь космической эпохи, страшный опыт Чернобыля. Значительный по объему эпизод фильма «Дети Галактики» рассказывает о драмах, связанных с гибелью советских, американских космонавтов. Перед нами — кадры старой хроники, бегущие в стремительном монтаже: ликующие лица, плакаты на груди смеющихся людей — «Космос ждет следующих!», «Гагарин! Ура!», приветствия и марши военных оркестров, толпа фото- и кинорепортеров, торжественные встречи Ю. Гагарина, Г. Титова, А. Николаева, П. Поповича, В. Терешковой и других, со счастливой улыбкой прошествовавших по почетной дорожке героев космоса. И вдруг — взрыв корабля в воздухе; мы наблюдаем гибель экипажа американского корабля «Аполло-1», случившуюся в 1967 году, а через три месяца — новая трагедия: при возвращении на Землю, во время входа спускаемого аппарата корабля «Союз-1» с космонавтом Владимиром Комаровым в плотные слои атмосферы, должен был выйти парашют. Он не вышел... Вращается на экране земной глобус, отражается в монито-

рах, и вот уже новые лица появляются на одном из них — Георгий Добровольский, Владислав Волков, Виктор Пацаев, которые тоже не вернулись на Землю живыми. Земной шар ударил в бок металлической кабины их корабля и расплющил ее своей тяжестью. Как больно сегодня смотреть на эту хронику: июнь семьдесят первого, космонавты прощаются, стоя на стартовой площадке, работают в корабле, находятся в состоянии невесомости... А за кадром звучит знакомый хрипловатый голос Владимира Высоцкого: «Возвращаются все, кроме тех, кто нужней...» Человечество ожидал еще жестокий урок американского «Челленджера», взорвавшегося через семьдесят три секунды после взлета. На этот раз трагедия настигла и тех, для кого космонавтика не была профессией. История «Челленджера», взволновавшая миллионы, показана режиссером в необычном ракурсе — он использует редкие хроникальные кадры, но воспринимаются они как репортаж с места события, снятый лицом пристрастным, имеющим личное отношение к происходящему. Эффект достигнут сочетанием изображения с закадровой речью, произнесенной сию минуту.

Подобные упомянутые в фильме катаклизмы предчувствовал Сергей Павлович Королев, знавший лучше других, что межпланетное пространство — беспощадная стихия, не прощающая человеку ни малейшей ошибки. Рассказ о судьбе Королева — один из драматургических стержней повествования. Авторы знакомят сначала с четырнадцатилетним одесситом — председателем кружка планеристов, затем, спустя десять лет, с активным членом московской группы изучения реактивного движения (ГИРД), вскоре ее руководителем, на экране, наконец, главный конструктор баллистических ракет, словом, перед нами до конца пройдет жизнь Сергея Павловича Королева, человека, чье имя навсегда связано с историей космических открытий.

Особенно тронул меня эпизод, рассказавший о взаимоотношениях между Королевым и его коллегами. Действие этого эпизода начинается в доме Сергея Павловича, где накануне запуска первого спутника Земли далеко за полночь засиделись Королев и его постоянный заместитель по испытаниям Леонид Александрович Воскресенский. Они проработали рука об руку двадцать лет, Воскресенский относился к Сергею Павловичу с сыновним почтением. Оживут фотографии в кадре, станут «теплыми» и домашними предметы интерьера, запечатленные камерой... Экран сделает нас невольными соучастниками спора. «Э, нет, — слышим мы,— Сергей Павлович, не нужно нам думать о множественности обитаемых миров. Да пусть их совсем не будет,— волнуясь, говорил Воскресенский.— Представьте, мы одни во Вселенной! Думаете, род людской посчитает себя сиротой? Нет, Сергей Павлович, вот именно только тогда люди и станут ценить каждую человеческую жизнь».

Королев в то время придерживался иного мнения: он не хотел признавать, что человечество одиноко в галактике, но, уважая коллегу, промолчал. А рано утром впервые в истории небесное тело, изготовленное руками человека, преодолев земное притяжение, не упало обратно на Землю, а вышло на околоземную орбиту. Успех еще теснее связал ученых — вот они, улыбающиеся, веселые, на домашней, неофициальной фотографии. Она выплывает из глубины экрана сразу после хроникальных кадров, запечатлевших испытания первого искусственного спутника... И как незаслуженная расплата за счастье научного озарения — уход из жизни ближайшего соратника Королева: Воскресенский умер в пятьдесят два года. Уже не было на свете и живого энергичного Семена Косберга, главного конструктора двигателей последних ступеней ракет, ненадолго пережил своих товарищей и сам Сергей Павлович. Все они не жалели себя в работе, отдавали жизнь великому делу. Они шли дальше и вы-

ше, преодолевая страх перед неизведанным. Королев знал, что космос с каждым годом будет требовать от них все больше жертв, но привыкнуть к этой мысли не мог. В эпизоде запоминается такая деталь — камера многократно поднимается вверх по внутренней лестнице в доме Генерального конструктора. Куда ведет она? Почему так настойчиво повторяется этот лейтмотив? В бесконечную высь, в космос — сюда стремились все те, кого позвал с собой Королев, с чьим уходом из жизни он никак не мог смириться. Мы узнаем, что почти каждый вечер он брал телефонную трубку и звонил Семену Косбергу, не в состоянии понять, что того уже нет.

Преодоление человеком тайн Вселенной, преодоление себя и обстоятельств, иногда зловещих и трудных,— эта идея дает фильму импульс живой, бьющейся мысли.

Кто-то из журналистов, критически отозвавшихся о картине, посетовал, что, дескать, не показана в ней научная идея, а вместо нее — лампа Лобачевского или стол Вернадского, а то и просто — диалог пустых кресел. Но ведь снять научную идею в чистом виде невозможно. Это, как известно, нечто нематериальное. Однако есть в научном кино средства для ее раскрытия. И лично для меня дороги и эта лестница в доме Королева, неоднократно возникающая на экране, и эта лампа, и пустые кресла, словом, все то, что в данном контексте позволяет возвыситься над научным материалом и уйти с его почвы в «более широкий мир, объемлющий саму науку — в жизнь!» (Д. Данин).

Подтверждает мою мысль и эпизод о первой мировой выставке межпланетных аппаратов и механизмов, открывшейся первого мая двадцать седьмого года в Москве. Оператору удалось так изобретательно снять интерьер этой выставки, что зритель оказывается в гуще событий необычной и сенсационной для тех лет экспозиции, ощущая себя одним из толпы, кочующей из зала в зал. Созданы атмосфера, дух, высвечены приметы времени... Эти эмоциональные кадры волнуют, тревожат, будоражат фантазию. Кажется, что выставка, одним из первых посетителей которой был Владимир Маяковский, действует сегодня...

А что же не получилось в картине, в чем режиссер не достиг единства замысла и воплощения?

Чувствуется некая авторская скованность, боязнь полного разрушения стереотипов, недостаточность публицистического накала. Отсюда явная недоговоренность в существенно важных коллизиях фильма — в рассказе о судьбе Королева, в размышлениях о ракетостроении в пред- и послевоенный период.

Не хватает в ряде эпизодов социальной остроты, позволяющей объективно оценить некоторые аспекты истории освоения космоса.

И тем не менее мне кажется, что «Дети Галактики» и цикл в целом — нечто качественно новое в научной публицистике. Нельзя не признать, что работа проделана огромная, и благодаря ей зрители будут вовлечены в мир отечественной науки, узнают правду о судьбах крупных ученых.

Заканчивая свои заметки, напомню мысль Г. Флобера: «Чем дальше, тем искусство становится более научным, а наука — более художественной. Расставшись у основания, они встретятся когда-нибудь на вершине».

Процесс этот, мне думается, уже начался...

200 строк

Две публикуемые ниже рецензии объединяет многое. Оба фильма, на которые они написаны, созданы на одной студии — ЛСДФ, оба — режиссерами, у которых впереди еще значительно больше, чем за плечами. Обе картины пытаются исследовать наиболее трудный, казалось бы, неуловимый для документального кино жизненный материал — мир человеческих чувств, труд души.
Остается добавить, что этими рецензиями на наших страницах дебютируют два молодых критика.

М. Петрухина

Бабочка и мотоцикл

Фильм Юриса Подниекса с риторическим вопросом «легко ли быть молодым?» — это внутренний монолог двух поколений: поколения, к которому принадлежит сам Подниекс, и двадцатилетних. Режиссер так расставляет знаки препинания, что мысль об инфантилизме и тех, и других читается без труда. Полагаю, что Подниекс и сам в картине как бы испытывает притяжение двух полюсов — натурализма и романтизма, так и — рискну утверждать — не придя к реализму. Перед нами, еще раз оговариваюсь, что это моя личная точка зрения, лишь схема характера поколения двадцатилетних. Но это — тема особого разговора, моя задача — размышления над другой картиной. Прежде чем перейти к ней, привлеку внимание к тому, что на схеме видно особенно отчетливо. Молодые страдают более всего оттого, что отношения между людьми лживы, утверждает фильм. Откуда лживость? От мира взрослых? Влияют экономические причины? Тревожная международная обстановка? Или оттого, что правду о прошлом знаем не всю? «...Жажда утвердить правду минувшего свята. Именно так рождаются идеи, так происходит сращение двух поколений» (Ч. Айтматов. «Плаха»). Фильм Подниекса о том, почему духовная связь двух поколений не рождается. Он, если хотите, энциклопедия проблем молодых в 80-е годы XX века.

Поль Вайян-Кутюрье в 1935 году написал две книги очерков «Счастье быть молодым» и «Несчастье быть молодым». Быть молодым — это значит иметь впереди борьбу за счастье, замечает писатель. В фильме у Подниекса счастливы те, кто осознает свою нужность кому-то. Ведь человек и хочет жить порой только потому, что необходим другому.

Ленинградский режиссер Жанна Романова, снимая свой фильм о молодых в одно время с рижским коллегой, как бы дополнила названную выше энциклопедию. Ее экранные размышления на тему «легко ли быть молодым?» ведут зрителя к мысли, которую замечательно и просто сформулировал Антуан де Сент-Экзюпери,

---

«Встретимся во дворе»
Автор сценария *Ф. Нафтульев*. Режиссер *Ж. Романова*. Оператор *Д. Масс*. ЛСДФ, 1986.

«Встретимся во дворе». «Для своего любимого дога Рамзеса Канцепольский сделал упряжку и катает детей во дворе. В эти минуты он преображается, обретает достоинство человека, сознающего, что вершит превеликое дело».

назвав единственной в жизни настоящей роскошью роскошь человеческого общения. Как бы ни были сложны отношения между людьми, важно сохранить в них доброту и порядочность — качества, которые требуют повседневной общественной заботы.

Я смотрю на героя фильма «Встретимся во дворе» Аркадия Михайловича Канцепольского, человека, которому за пятьдесят, совсем маленького роста, с добродушным лицом и смешными манерами. Для своего любимого дога Рамзеса он сделал упряжку и катает детей во дворе. В эти минуты он преображается, обретает достоинство человека, сознающего, что вершит превеликое дело. Он может показаться смешным со стороны. Но кому? Только не детям, к которым он спустился в безликий и бездушный до того двор. Дети счастливы и благодарны ему. И эта благодарность делает его счастливым.

А теперь посмотрим на ребят постарше, танцующих брейк в метро, среди прохожих. Лица «зрителей» напряжены, и глаза с опаской следят за вызывающими, нарочито эпатирующими будничных пассажиров танцорами. Жанна Романова, как и Юрис Подниекс, рушит стереотип восприятия современной молодежи. Да, эти ребята такие, но они не хулиганы, не психопаты. Они воспитанники и произведения своего времени. Им так нужно внимание. Романова пристально вглядывается в их лица, старается понять и, кажется, догадывается, что подростки устраивают свой взвинченно веселый карнавал в противовес разобщенной, скучной обтекающей их толпе.

Бог ты мой! Да ведь им же, понимаешь, наконец, не хватает Канцепольского. А когда видишь Аркадия Михайловича дома, вдвоем с Рамзесом, когда видишь, как он обнимает, целует пса, как обращается к нему, понимаешь, что и ему самому больше всего на свете не хватает той «роскоши», о которой написал Экзюпери.

Главная, основная и единственная тема фильма — потребность участия друг в друге, без чего человек трагично одинок. Авторская модель

подхода к теме — в трех героях фильма: Канцепольском, «металлистах» и толпе. О первом — сказано. В отношениях других уже существуют пустоты. Их заверения перед камерой о том, что они, собираясь вместе, находят радость в общении, даже если они верят в это,— лишь малая часть правды. В их глазах усталость, трагическое нежелание бороться за счастье, то есть стремление уйти от молодости, а значит, от себя. Так, пожалуй, их жизнь действительно превратится в тяжелый рок. Однако «металлисты» все-таки общность, свободный союз. Они вполне серьезно провозглашают: «Кто приходит к нам, тот должен любить «металл». В толпе же царит равнодушие, а чаще недоброжелательство, враждебность — и не только к этому стилю музыки, к ним самим прежде всего. «Да ничего мы о вас не думаем», — восклицает женщина в ответ на вопрос ребят, что взрослые думают о них. Затем в кадре на самом общем плане в проеме арки из того двора, в котором снят фильм, мелькает колонна демонстрантов, громко скандирующая лозунг: «Слава советской молодежи!»

Зачем режиссеру понадобилось снимать колонну из арки двора? Понять нетрудно. Увидеть ее глазами тех, кто смотрит отсюда, из арки. Но и отсюда зоркому, внимательному глазу удается заметить, как будничны люди на праздничной демонстрации, как формально звучит здравица молодежи. Отсюда и отчетливо уловленное экраном коллективное состояние непраздника на праздничном шествии. Так мы еще раз выходим на связь фильма и с сегодняшним днем, и с историей. Не осознающие значительности происходящего, люди забыли о том, что история делается из того же материала, что и каждый наш день. Предугадать ход истории может гений. Не все люди гении. Но каждый человек должен чувствовать ответственность перед каждым прожитым днем. Николай Гаврилович Чернышевский в статье «Русский человек на «rendez-vous» писал: «Не пропустить благоприятную минуту — вот высочайшее условие житейского благоразумия. Счастливые обстоятельства бывают для каждого из нас, но не каждый умеет ими пользоваться, и в этом искусстве единственно состоит различие между людьми, жизнь которых устраивается хорошо или дурно. ...Поймете ли вы требование времени, сумеете ли воспользоваться тем положением, в которое вы поставлены теперь,— вот в чем теперь для вас вопрос о счастии или несчастии навеки». Как актуально это звучит сегодня!

Мысли о том, что борьба за счастье начинается внутри человека, подчинена вся художественная структура фильма. Юрис Подниекс — репортер. Жанна Романова не обладает качеством вездесущности. Она спокойна, лирична. «Встретимся во дворе» скорее новелла, чем публицистический репортаж, как «Легко ли быть молодым?». Романова принципиально отвергает рационалистический взгляд на человека, для нее он — загадочное существо. Художественное восприятие мира способно приблизить нас к разгадке человеческой тайны. В фильме есть такая деталь: бабочка стремится к свету лампы, но на пути ее закрытое окно. Она касается брюшком стекла не в силах разбить его. Затем в кадре появляется руль мотоцикла, рука в перчатке резко переключает скорость. Механическая сила, разбивая окно, может уничтожить и бабочку, и лампу. Так вырастает тема хрупкости общения. Только нежное тонкое участие друг в друге можно назвать единственной роскошью, роскошью человеческого общения.

Лидия Гинзбург пишет: «Культура дает лирике столь нужные ей широту и богатство ассоциаций». Ошибкой не будет отнести вышесказанное к кинематографу. В скромном фильме Романовой культура присутствует как тема. Она кроется в том, как сняты люди, как в кадре расположены вещи. Вещь в фильме остается вещью, но приобретает обобщенный смысл. Даже когда лишь читаешь монтажный лист,

уже в цепи номинативных и простых нераспространенных предложений возникает ритм, дающий импульс ассоциациям.

«Арка двора. Играют дети. Идут прохожие. Окно квартиры. Горит лампа».

В финале мы увидим два разных окна квартиры. Одно из них разбито, и поверх осколков мы наблюдаем небо и город. Хочется пошутить: «окно в Европу». А всерьез — разрушен холод отчужденности, при свете лампы люди доброжелательно и серьезно беседуют о своих делах.

Романова обращается к приметам далекого и недавнего прошлого, чтобы подчеркнуть свое желание вывести из него сегодняшнее. Старый патефон в руках брейкеров, силуэты ленинградских переулков — все эти знаки ушедшего времени сплетаются в поэтическую строку на тему фильма.

Безразличию притерпевшихся, равнодушных противостоит глубина знаний, культура, желание бороться за счастье и справедливость. И тут совсем не обязательно противостояние поколений. Каждое из них состоит из конкретных личностей. Во «дворе» Жанны Романовой, к примеру, есть Канцепольский. Связь поколений не может не существовать, иначе окаменеют души.

Легко ли быть автором фильма о рокерах, брейкерах, панках? Зададимся таким вопросом в конце этих заметок. Легко обнаружить свою близорукость, не увидев за внешней атрибутикой «неформалов» глубинных проблем общества в целом. У создателей фильма «Встретимся во дворе» взгляд оказался проницательный, не скользнувший по поверхности явления, а проникший в его глубину.

Г. Аксенова

Киноопыты

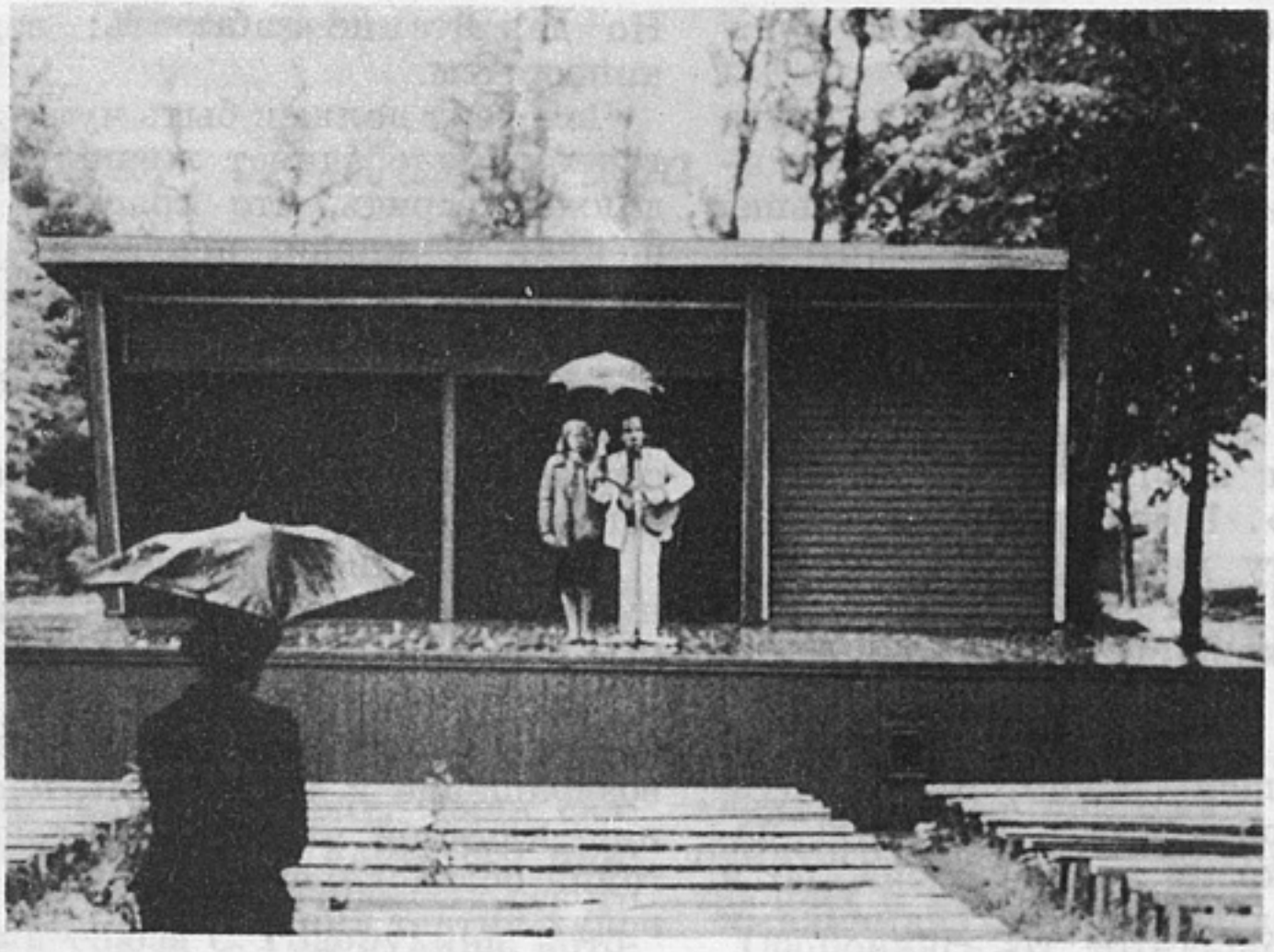
Наш век близится к концу. Многим он может гордиться, многим порадовал. Но в то же время ясно, что немало должно остаться вместе с ним в прошлом. Двадцатый век спешит возродиться в грядущем двадцать первом. И сам спешит, и людей торопит: быстрей! быстрей! Так и пролетает наша жизнь. Мгновения не останавливаются. И хотя люди конца двадцатого века пока еще мыслят не мгновениями, а месяцами и годами, наше сердце отбивает каждую уходящую в прошлое секунду.

С ровной, спокойной пульсации сердца начинается звуковой ряд фильма «Опыты. Записки провинциала».

Маятник нашего искусства раскачивается от спектаклей в маленьких подвалах до представлений на стадионах, та же амплитуда — в кино. В. Наумов в своем фильме уводит нас от массовых сцен большого города, от шумной толпы, уводит, чтобы познакомить с одним человеком, одним из многих. Режиссер не ищет сюжета в ярких событиях, не снимает знаменитых людей, не изучает явлений современного Олимпа, он хочет понять того, кто живет рядом. При этом микроскоп для него предпочтительнее бинокля.

Человек, о котором пойдет речь в

«Опыты. Записки провинциала»
Автор сценария *Э. Миров*. Режиссер *В. Наумов*. Оператор *В. Морозов*. ЛСДФ, 1987.



«Опыты. Записки провинциала». «Одинокий человек — наш герой сидит под зонтом и, не обращая внимания на непогоду, слушает артиста».

фильме,— мастер. У него натруженные руки с расширенными от работы венами. Мы не узнаем, над чем именно он работает. Где живет. Сколько ему лет. Нет его послужного списка. Не это интересует режиссера. Он представляет человека, умеющего ценить мгновения жизни, останавливать их, осознавать, наполнять удовольствием и смыслом собственного миропонимания. Его жизнь — жизнь отшельника на миру, создавшего вокруг себя свой мир. В этом режиссер видит современное социальное явление — естественную реакцию на прошлые годы.

Авторы фильма выступают как соавторы героя, излагая его мысли в жанре, напоминающем монтеневские «Опыты». Причем зрителям предлагается не только опыт варианта жизни в конце XX века, но и интересный опыт неигрового кино. Сегодня оно начинает находить своего зрителя. Процесс обретения зрителя идет здесь медленно, но именно такие картины, как «Опыты...», могут формировать аудиторию, способную оценить не только фабулу, но и язык документального кино, его стилистику, эстетику. Отрадно, что это отличает работу молодого художника. «Опыты...» не случайно были названы лучшим документальным фильмом фестиваля 1987 года «Молодое кино Ленинграда».

Вслед за героем режиссер погружает нас в созерцание и рассуждения. Ритм фильма спокойный, как и жизнь в провинциальном городке, где происходит действие. Отсюда и вторая часть названия: «Записки провинциала». Фильм несуетен, как та жизненная философия, которую исповедует рассказчик.

Не поддаваться суете, ее потоку, дорожить друзьями, ценить их за то, что они бережны к твоему внутреннему, духовному миру, понимают тебя. Герой, как истинный философ, размышляет о явлениях самых разных, у столярного верстака рождаются его мысли — откровения о творчестве и о доме, о цивилизации и женщинах, об удовольствии и сельском хозяйстве, о друзьях, о многом... Это мысли цельного человека, который в стремительном течении на-

шего века отличает вечное от суетного.

На экране сменяют друг друга названия главок. Мозаика складывается в кинопортрет. Ведь больше, чем слова, говорят порой картины, предстающие перед нами. Тогда рассказчик — по воле режиссера — умолкает, предоставляя камере право говорить от их имени.

Вот один из примеров — глава «Гастролер». В ней режиссер позволяет сюжету перейти в жанр игрового кино. На сцене летнего театрика приехавший из столицы артист играет на гитаре. От проливного дождя его защищает зонтик девочки, стоящей рядом. Камера отъезжает и охватывает большую панораму. Уже не только сцена, но и весь зал с деревянными скамейками уместились в кадре. Все скамейки пусты. Лишь одинокий человек — наш герой сидит под зонтом и, не обращая внимания на непогоду, слушает артиста. Этому единственному зрителю играет и поет артист. А потом они пойдут вместе по пустой улице, под тем же дождем, под тем же зонтом. Герой уведет гастролера к себе, чтобы изложить ему следующую главу своего мировоззрения: «О доме».

Хорошо или плохо прозвучал это пассаж киноопытов? Органичен ли он в общей стилистике документального фильма? Я бы утвердительно ответила на эти вопросы. Хотя могу предположить, что окажусь в меньшинстве. Но давайте не забывать: ведь это киноопыты.

Человеку должен быть чужд утилитаризм, он обедняет жизнь. Человек должен верить, что красота, воплощенная в жизни, искусстве, спасет мир. Окружающие героя дом, сад он ценит не по тому, что они дают, не практическая польза является критерием оценки, а красота. В философии героя «Опытов» это, на мой взгляд, главное.

Переворачиваем последнюю «страницу». На экране надпись: «Именины». Не день рождения, а именины, о которых всегда помнили наши предки. В том, что герой говорит,— возвращение к традициям, к осознанию длинной череды поколений, сегодня остановившейся на нас. Кто-то вслух читает книгу Тиссандье «Мученики науки». Ветер листает старые листы.

Вокруг стола сидят несколько человек. Они не спешат. Горит лампа. Герой вносит именинный пирог, в котором мерцают свечи. Скрипнула дверь. Камера поспешила на звук, а когда вернулась, не застала ни хозяина, ни гостей. Стол был пуст, потому что все, к сожалению, проходит. Осознав конечность бытия, надо оценить и значение мгновений, из которых состоит наша в общем-то очень короткая жизнь. Этого хочет герой фильма, человек с натруженными руками, безвестный Мастер. Этого хочет режиссер, делавший фильм. И пусть этого захотим мы, сидящие в зале!

Точка зрения

Н. Зархи, Л. Калгатина

Цена успеха

Давно уже веселым и остроумным праздником, взрывающим привычный регламент, завершился фестиваль фильмов массовых жанров с вызывающе концептуальным названием «Одесская альтернатива». Были сказаны добрые слова в адрес его инициатора — руководителя Одесского отделения союза С. Говорухина, который не только придумал этот новый и весьма полезный киносмотр, но и с помощью своих коллег, изобретательных и одаренных помощников (среди них назовем, например, М. Жванецкого), сумел превратить его в самобытный праздник. Давно закончилась проходившая во время фестиваля всесоюзная дискуссия киноведов, сценаристов, режиссеров, прокатчиков, посвященная проблемам зрелищного кино. Давно — но мы убедились, что есть смысл к ней вернуться, поскольку споры о жанрах массовых и элитарных не утихают, а разгораются с новой силой. И это естественно. Вот и на недавнем III пленуме правления Союза кинематографистов, где речь шла о творческих проблемах эпохи ускорения и перестройки, не раз звучали тревожные голоса: не окажется ли хозрасчетный кинематограф в прямой зависимости от «кассы», не грозит ли ему коммерциализация? Всем ясно, что самоокупаемость и самофинансирование помогут опустить шлагбаум перед серыми безадресными однодневками — не пройдут больше ни псевдогражданские откровения на «важную-нужную» тему, ни, подчеркнем это, грубоватые поделки в популярных жанрах. Однако не может не беспокоить и судьба серьезного новаторского искусства, эксперимента и поиска, тех открытий, которые могут быть поняты и приняты далеко не всеми и далеко не сразу. Тем более что уже звучат категоричные, безапелляционные приговоры самих кинематографистов — мастеров, работающих в массовом кино.

Обороняясь от тотального наступления коммерции (а тенденция эта возникла не сегодня), надо, конечно, избегать всякой односторонности. Эти соображения были конкретизированы в Одессе, где стало окончательно ясно: необходимо гораздо более внимательно и профессионально изучать коммуникативный процесс в кино на всех его уровнях и этапах. Как? И кто будет это делать? И обязательно ли отсутствие сиюминутного массового успеха означает, что фильм оказался ненужным? И как влияют на общественное сознание произведения, не ставшие боевиками?

Размышления, которыми мы рискнем здесь поделиться, рождены и одесской дискуссией, и III пленумом правления Союза кинематографистов, и текущим кинопроцессом. Это не статья, претендующая на всесторонний и основательный анализ злободневной, противоречивой и порядком запутанной проблемы. Это заметки, призванные лишь обозначить те ее аспекты, которые чаще всего возникают в обсуждении. Это приглашение к разговору о тупиках и надеждах массового кино, о механизмах зрелищности, а также о том, как приблизить кинематограф проблемный к нуждам и интересам широкой аудитории.

●

А. Медведев, первый заместитель председателя Госкино, в своем докладе на пленуме тоже вспоминал Одесский фестиваль. И сказал, что у нас путаница со зрелищным кино. Причем по-прежнему одинаково противоречиво трактуются (хотя и существует в мире довольно обширная литература по этому вопросу) оба понятия: и «массовое кино», и «массовый зритель». Любопытная, например, пикировка произошла на одесской дискуссии, когда С. Соловьев признался, что «Ассой» стремился привлечь в зал как можно более широкую публику. «Однако, — сказал он, — я бы не хотел, чтобы среди моих зрителей оказалась бездуховная масса — поклонники Аллы Пугачевой; я бы мечтал, чтобы к фильму потянулись молодые, те, кто рвется на рок-концерты». «Противопоставление это, — возразил Соловьеву А. Медведев, — звучит не слишком убедительно, ведь и среди поклонников Гребенщикова и Цоя не все представляют будущий цвет нашей ядерной физики». Схема конфронтации, конечно же, выглядит несколько приблизительной, хотя и понятно, о чем беспокоится, о ком и почему печется режиссер. И выбор адреса картины — его прерогатива. Так, значит, масса-то масса, но и в ней есть «элита», для каждого художника, разумеется,— своя.

Но и однозначные, объективные, казалось бы, показатели популярности — цифры посещаемости — тоже можно трактовать по-разному.

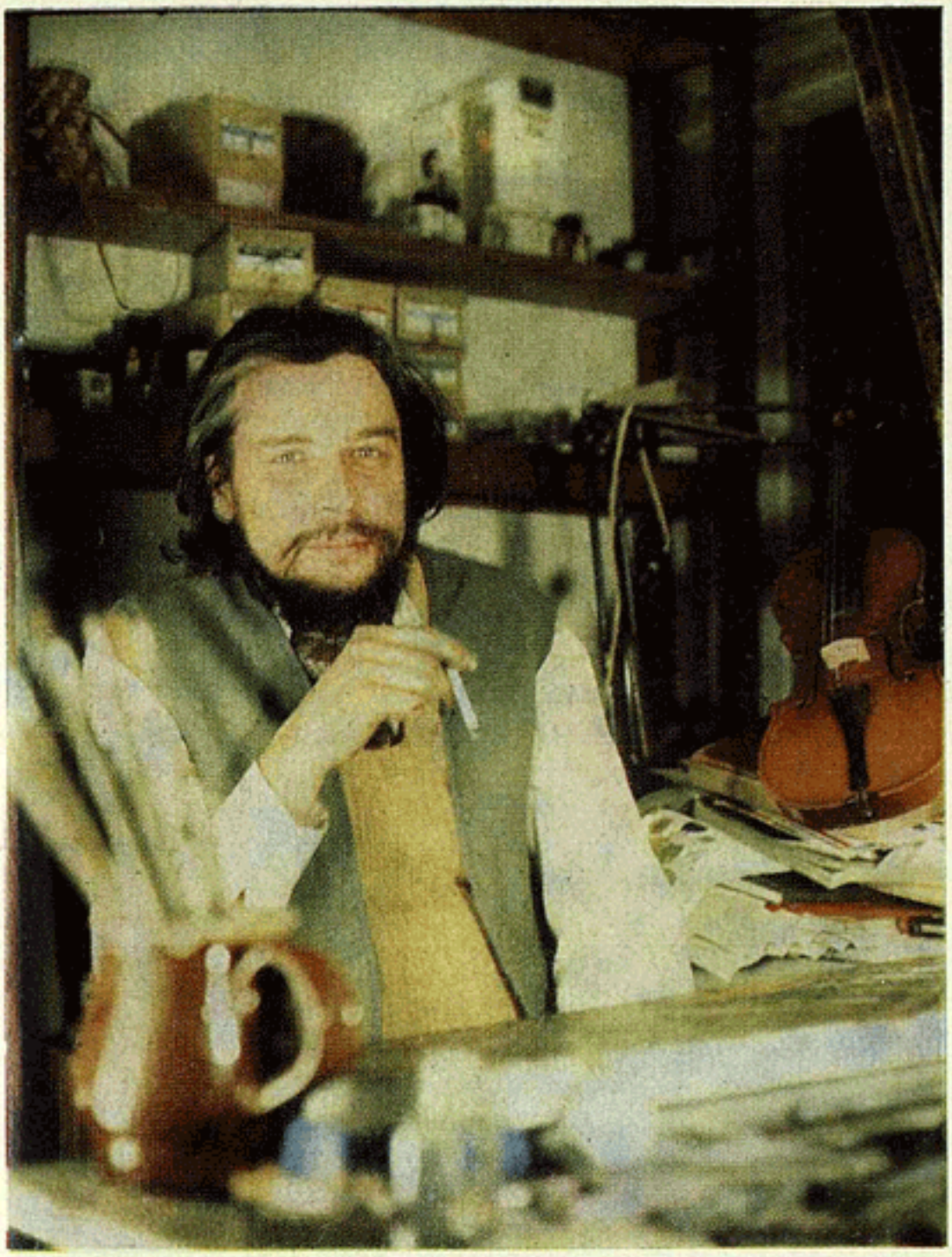
В докладе на пленуме А. Медведев привел цифры по прокату двух фильмов А. Германа: «Мой друг Иван Лапшин» — 1,5 миллиона посещений за год, а «Проверка на дорогах» — 10 миллионов. Цифры эти действительно весьма красноречивы, и докладчик использовал их с целью прокомментировать свою мысль об успехе, «который ждет серьезного художника, когда он думает о зрителе и делает шаг ему навстречу».

Сравнение двух этих показателей, на наш взгляд, свидетельствует совсем о другом. Даже об обратном. О том, что только спокойно и несуетливо следуя своим художническим курсом, не заискивая перед залом и никуда не сворачивая, можно в конце концов, как равный к равному, обратиться к *своему* зрителю и быть им услышанным. «Проверка на дорогах», пришедшая к нам спустя пятнадцать лет после своего рождения, оказалась зрелищем более доступным, чем «Лапшин», потому что разговор в ней шел на языке, зрителю уже чуть-чуть известном: ведь за это время кое-что все же происходило в культуре, да, кстати, и «Лапшин» в этом процессе тоже участвовал. Эта ситуация аналогична динамике восприятия (в разные годы) Шостаковича или Прокофьева — пример хрестоматийный и обстоятельно прокомментированный. Но вернемся в Одессу, где шел разговор о критериях массовости и о массовости как критерии искусства.

●

Преамбулой к «Одесской альтернативе», в значительной степени определившей и развитие, и содержание состоявшейся там дискуссии, стала нашумевшая статья С. Говорухина «Заметки ретрограда», опубликованная в «Советской культуре» незадолго до фестиваля[1]. (Опорные тезисы этой агрессивной статьи, бездоказательные выпады в адрес высокомерных критиков и новых руководителей союза, якобы поддерживающих лишь лабораторный поиск, были по существу повторены и в выступлениях С. Говорухина и В. Меньшова на пленуме.) Автор «Заметок» предложил не одну, а сразу несколько вариаций на тему «Альтернатива». Элитарное и народное кино. То, «что очаровывает кинематографических дамочек», и то, что любимо широким зрителем, у которого будто и «других дел нет, как только разгадывать кинематографические ребусы». Или: «занудное и ущербное кино, которое повылезало из всех ще-

[1] «Советская культура», 1987, 17 сентября.



Художник Михаил Ромадин — из кинематографического поколения 60-х, учился во ВГИКе, дружил и работал с А. Тарковским и Г. Шпаликовым — теми, по кому время нанесло свой главный удар. Отозвались минувшие годы и в судьбе Ромадина. Сегодня он не работает в кино, занимается станковой живописью, иллюстрацией. Однако кинематографические замыслы есть. В этой подборке мы публикуем эскизы к фильмам, которые возникли в воображении художника.

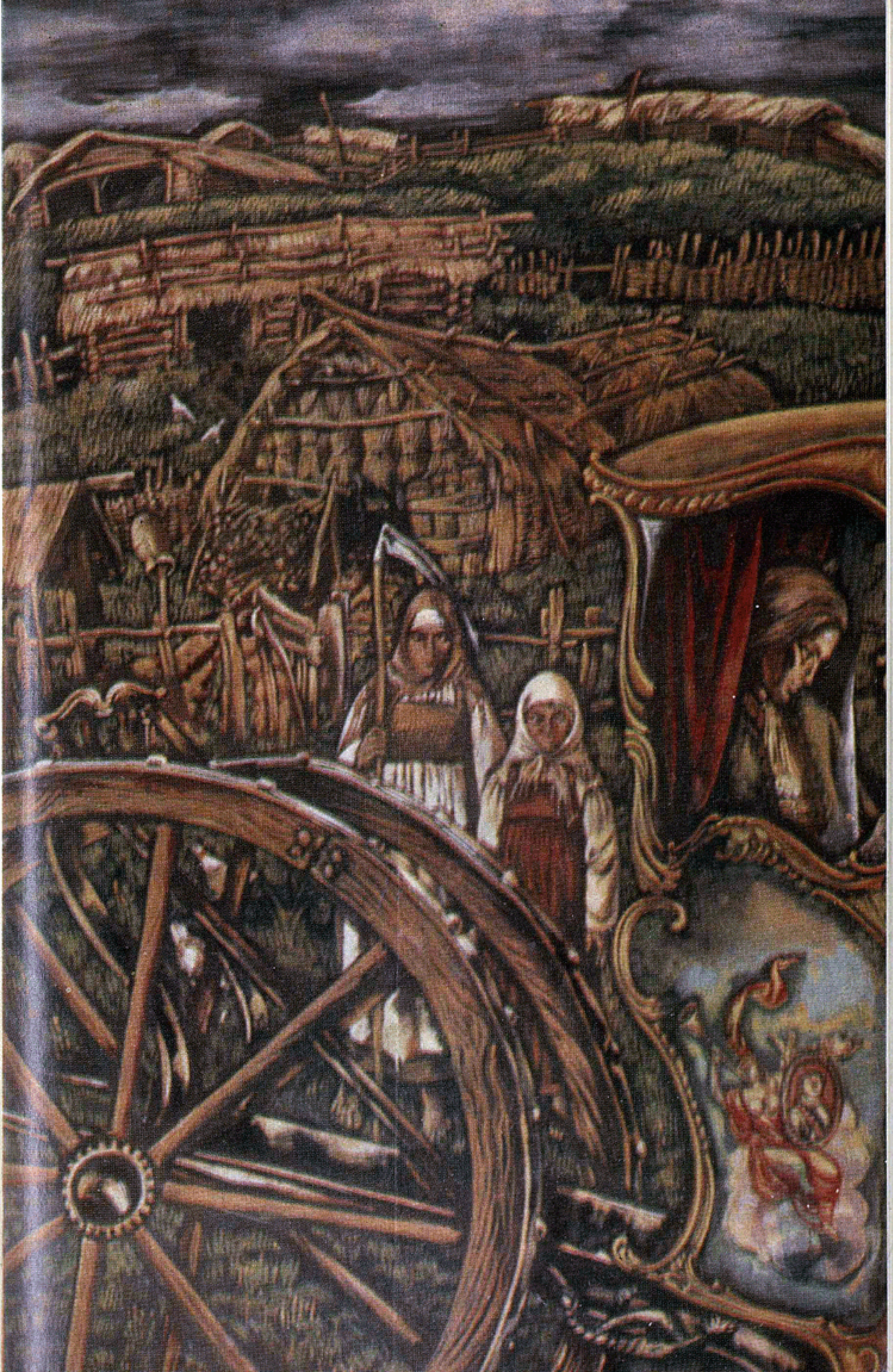
Фото В. Бондарева

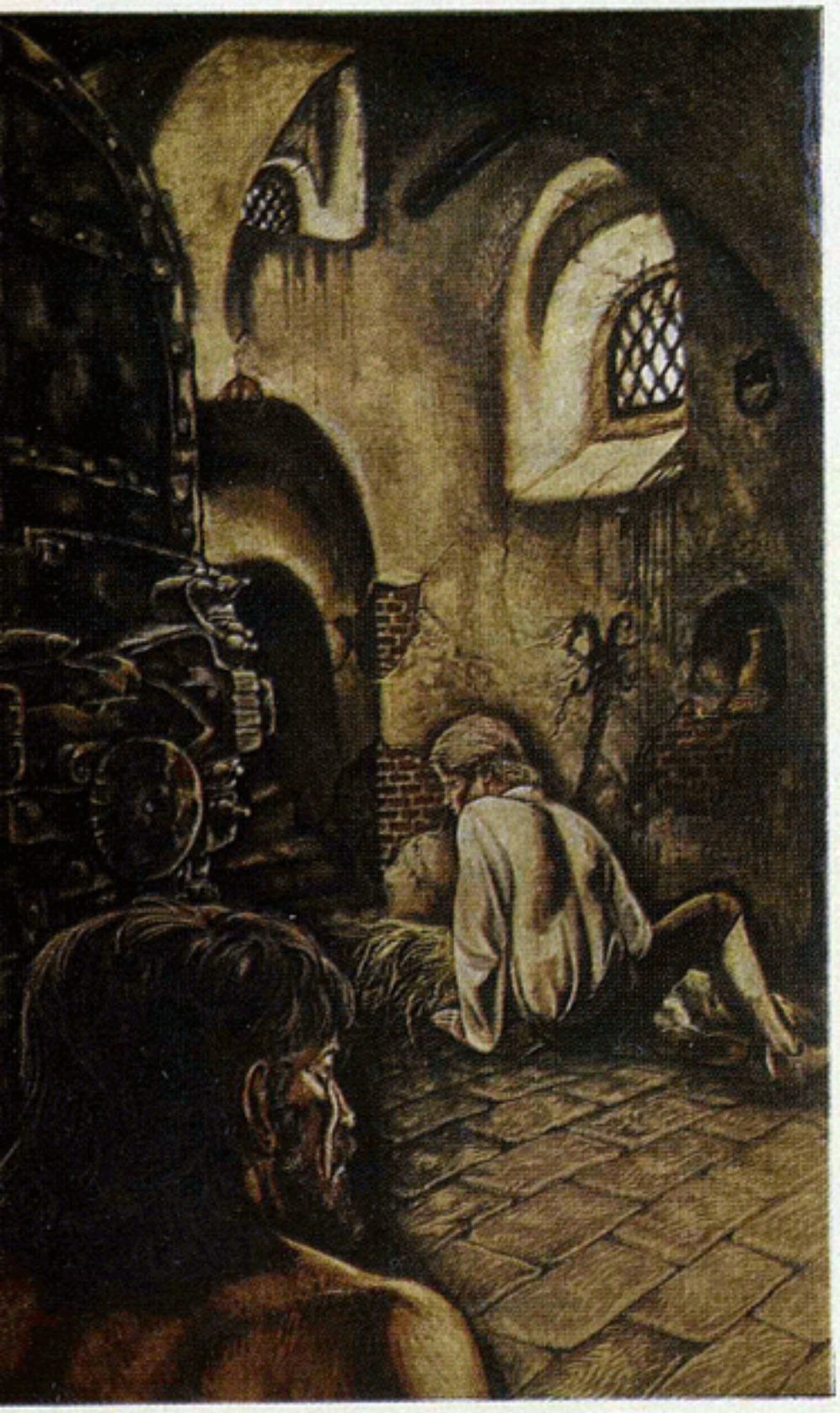
«Утро помещика»

«Утро помещика»

«Утро помещика»

«Епифанские шлюзы»





«Епифа
шлюзы»

лей и обрушилось на бедного, ничего не понимающего зрителя», и — кино развлекательное, позволяющее зрителю «чуть-чуть отдохнуть, развлечься... попереживать, поужасаться, посмотреть на другую, лишенную бытовых неудобств жизнь, всплакнуть над разбитой любовью». А также: убыточные, то есть транжирящие народные деньги фильмы и — фильмы, приносящие прибыль. И еще: «кто не ездил за рубеж, а кто и очень даже поездил».

Надо сразу сказать, что альтернативы эти не сегодня сформулированы. По сути они перепевают то печально известное, спекулятивное противопоставление кинематографа для избранных, для «снобов» (как безотказно действовал этот убийственный ярлык в сражении с искусством Тарковского!) и кинематографа для всех («народного»), которому кинематографическое начальство, вопреки утверждениям Говорухина, всегда отдавало предпочтение. «Развлечение» ведь гораздо проще и надежнее рифмуется со столь поощряемым «отвлечением» — спасительным оттаскиванием зрителя от опасных тем и запретных вопросов.

Зачем же понадобилось делить кинематографические жанры на правые и виноватые? Зачем ставить знак равенства между изначальным доверием публики к мелодраме или тягой ее к комедии и реальным художественным достоинством «кассовой» картины, механически выводя из-под критики все, что «кассово» или претендует быть таковым? Ведь даже тот элементарный уровень социологических знаний, которым мы располагаем, позволяет утверждать: купленный билет вовсе не является свидетельством высокой оценки фильма, выставленной владельцем этого билета. Зачем понадобилось не только объявлять себя, но и на самом деле становиться ретроградом, повторяющим набившие оскомину альтернативы, прибавляя к ним лишь откровенно прагматическую альтернативу выезда и невыезда за рубеж? Тем более что она надуманна: Говорухину не хуже других известно, что «поездили» у нас вовсе не кумиры «кинематографических дамочек», а фавориты кинематографического и других департаментов.

Так зачем же?..

Ответ можно найти не только в аргументации С. Говорухина. Он вычитывается из манифестов многих художников, завоевавших популярность,— причем степень массового признания и в их судьбе далеко не всегда была пропорциональна художественным победам. Но именно этот успех воспринимается ими как универсальная «охранная грамота» — на все времена и на все грядущие фильмы.

«Нам не надо никому ничего доказывать, — сказал на одесской дискуссии А. Вайнер. — Народ за нас голосует, как говорится, руками, ногами и рублем». На другой площадке, но тоже в Одессе, перед премьерными зрителями своего нового фильма «Забытая мелодия для флейты», получившего главный приз «Альтернативы», Э. Рязанов еще более заостренно сформулировал тот же тезис. «Правда, случается, — сказал режиссер (которому, действительно, не нужно доказывать оппонентам, что он создал свой кинематограф), — что такие фильмы (скучные «многозначительные» поделки. — *Н. З., Л. К.*) хвалят критики. Но между их и зрительским восприятием существуют ножницы. Первых, допустим, 50 человек, вторых — 500 тысяч. Так кто же из них шагает не в ногу?» Удар, прямо скажем, запрещенный и навсегда, казалось, скомпрометированный: как же быстро забывают у нас — даже художники, интеллигенты — уроки собственной истории, ведь сколько кампаний («шашки наголо!») по решительному уничтожению всяческих чуждых, непонятных народу «измов» освящались его, «народа», именем и его авторитетным приговором. И, кстати, массы — читателей, зрителей, слушателей — действительно участвовали в шумных коллективных осуждениях, да только потом каждый

раз выяснялось, что без этих «измов» и тех, кто отстаивал их право на жизнь, без «зауми», «мазни» и «сумбура вместо музыки» отечественное искусство, опростившееся, чтобы приблизиться к «народу», мельчает, начинает топтаться на месте, теряя авторитет у этого самого «народа», пресытившегося позавчерашней жвачкой.

Точными и объективными показались нам размышления Г. Горина о природе зрительского успеха, основанные на примере его собственных, в содружестве с М. Захаровым сделанных картин. (Горину тоже, надо сказать, популярности не занимать.) «Один знакомый юморист, — рассказывал он в Одессе, — на выступлениях которого зал хохотал, внезапно погрустнел. — «Смеются, смеются, — как-то сказал он мне, — но не уважают...» Успех должен быть не только шумным, не только кассовым, но и уважительным».

●

Иные художники, работающие в массовых жанрах, пытаются объяснить доминирующую роль развлекательного кинематографа социальной необходимостью. «Люди устали плакать, устали сопереживать, люди хотят смеяться», — эти слова режиссера А. Белинского процитировал в своем взволнованном и убедительном выступлении В. Божович. Особенно они тревожат сейчас, когда к нам сквозь годы запретов пришло полновесное, прекрасное и правдивое слово. Да если бы, скажем, с экрана телевизора прозвучал ахматовский «Реквием» в исполнении А. Демидовой — раздвинув в беспредельность стены московского Колонного зала, где он был прочитан, разве это не стало бы — для многих — началом духовного прозрения, покаяния, очищения?.. И так ли уж часто в последние годы наше кино обременяло зрителя таким покаянием, надрывало душу, заставляя скорбеть и плакать, очищаясь? Это нашего-то, «самого читающего в мире», а значит, очевидно, и самого думающего зрителя...

Нет, решительно: вредным анахронизмом кажутся призывы взять курс на «антисопереживательное» кино в наши дни, в дни мощного общественного подъема, когда, по мысли Луначарского, искусство и общество соединяются, действуют заодно. Правда получила доступ к экрану, художник не должен «кроить» классика, чтобы толстым слоем загримировать пресловутые «злободневные аллюзии». «Фильм на важную тему» имеет возможность стать откровением, социальным и эстетическим. Редчайший в нашей биографии исторический шанс — неужели искусство его упустит?..

●

Критики, выступавшие на дискуссии, единодушно предостерегали от спекулятивной подмены понятия «зритель» понятием «народ». Масса неоднородна, массовое сознание многолико, говорили М. Зак, Е. Бокшицкая, А. Плахов. А мы добавим: идти на поводу у незрелой части аудитории — значит не только уничтожать духовное наполнение и художественность современного искусства, это значит обеднять и завтрашнюю культуру, посягая на потенциального ее потребителя. М. Зак напомнил, что «Броненосцу «Потемкин», когда он появился, была противопоставлена вышедшая одновременно с ним «Танька-трактирщица» — «фильм для народа»: на совещаниях и симпозиумах эта «альтернатива» всерьез обсуждалась, и свои резоны, казалось, были у тех, кто отдавал предпочтение доступной массам ленте. «Доход государства от кино в 1928 году, — сказал Зак, — составил 20 миллионов рублей, а от водки — 644 миллиона». А деньги ох как нужны тогда были... Нужны и сейчас. Но какой ценой?

С тревогой слушали мы сообщение руководителя кинопроката Днепропетровской области Г. Тимошенко о том, что с нового года прокатчик сам будет покупать фильмы, которые дадут кассу. «А это означает,— с искренней болью заключил он,—

что и Соловьев, и Муратова, и Герман попадут на полку только не в Госкино, а в кинопрокате». Страшноватая перспектива...

Сегодня во ВНИИ киноискусства работает возглавляемая М. Туровской специальная группа, которая изучает шлягер как определенный феномен в искусстве, рассматривает его особенности в историческом, политическом, культурном контексте. «Когда у нас будет перед глазами динамика кинопроцесса, — сказала Туровская на дискуссии, — и мы узнаем, что смотрели зрители во все времена, тогда у нас появится теоретическая база и мы, наконец, сумеем докопаться до сути, понять, что же такое есть вот этот так называемый, не имеющий точного определения «зрительский жанр». Но уже и сейчас есть вполне реальные пути сближения экрана и зала, которые, по мнению Туровской, преступно игнорируются нашим кино. «У нас отсутствуют многие зрительские жанры, скажем, фильм ужасов. А между тем мы имеем для этого такого превосходного автора, как Булгаков,— его «Дьяволиаду» или «Роковые яйца». У нас есть Стругацкие, а снять фильм «Трудно быть богом» так же трудно, как быть богом. Кроме того, по своей бесхозяйственности мы упускаем и такой шанс, как выходящая сегодня острая критическая социальная проза. Вот мы говорим, что небольшие сборы сделало «Покаяние» — в сравнении с его реальным значением. Одни называют среди причин социальную глухоту, гражданское безразличие публики, мне же представляется, что «виновата» сложная поэтика картины, рассчитанная на определенный уровень эстетической образованности. Но вот вышли «Дети Арбата» — по жанру это исторический роман для юношества. Печатается «Жизнь и судьба» Гроссмана. Где студия, которая купила права на экранизацию этих бестселлеров? А ведь перед нашим кинематографом открываются россыпи возможностей, — заключила свое выступление М. Туровская, — стать и зрительским, и подлинно социальным одновременно. Только в новых условиях еще больше нужны высококвалифицированные, энергичные менеджеры, которые продумывали бы план студии так, чтобы были деньги и на эксперимент, и на массовое кино.

Мы столь подробно изложили выступление М. Туровской не только потому, что в нем были заманчивые конструктивные идеи. Высказанное ею вроде бы бесспорное и вполне осуществимое предложение о смыкании зрелищного и серьезного кино, на наш взгляд, задевает комплекс проблем необычайно сложных, болезненных, нуждающихся в полной определенности, в недвусмысленном, хотя и уважительном выяснении отношений между двумя разными искусствами.

Не следует ли начать с честного признания их альтернативности — по крайней мере на современном этапе развития коммуникативной системы? Эту идею обосновывали искусствоведы К. Разлогов и Б. Владимирский, подчеркивая, что разделение вовсе не отменяет высокого предназначения и кинематографа для масс, и кинематографа, условно говоря, элитарного. Оно также не умаляет непреходящего значения вершинных достижений массового искусства — Чаплина и Хаммета, например, или наших собственных киновысот — «Белого солнца пустыни», «Мертвого сезона», «Карнавальной ночи». Следование законам жанра и высокая культура постановщиков, профессионализм и (что очень существенно в контексте нашего разговора) адекватность исполнения, основанного на точном соответствии механизмов зрелищности содержательной нагрузке, предлагаемой материалом, — вот качества, которые, вероятно, и определяют не только успех этих лент, но и их несомненную художественную значимость. На Одесском фестивале, скажем, цельность обнаружила, на наш взгляд, «ладная» картина Э. Акопова и А. Суриковой «Человек с бульвара Капуцинов». В то время как некоторые другие фильмы программы страдают

как раз неорганичностью структурных сопряжений: то кажется, что массовый жанр словно подтягивается к значительному социальному замыслу, встает на цыпочки, притворяясь «серьезным» фильмом; то, наоборот, режиссер, обрывая себя на полуслове, начинает заигрывать с публикой, пытаясь добиться массового успеха.

Моделируя эту ситуацию, критик Ю. Павлов предлагает несколько реальных альтернатив «Одесской альтернативе»: «Забытая мелодия для флейты» — «Берегись автомобиля» Э. Рязанова; «Первая встреча, последняя встреча» — «Начальник Чукотки» В. Мельникова; «Асса» — «Спасатель» С. Соловьева. Стремление к завоеванию широкого зрителя привело к тому, что исповедальный разговор о главном, который начал когда-то каждый из художников, не продолжился.

И хотя «массовость», как сформулировал В. Божович, «не противоречит художественности», принципиальные художественные потери на пути превращения серьезного социально-психологического материала в шлягер кажутся нам неизбежными. Сходные опасения высказал и А. Плахов, по наблюдениям которого «из двух однотипных картин массовый зритель всегда предпочтет именно ту, которая более вульгарна, более примитивна. И даже внутри одной картины... Вот пример из программы нашего фестиваля. Я смотрел «Забавы молодых» Е. Герасимова в обычном московском кинотеатре и видел, что как только режиссер выходит к каким-то интересным наблюдениям, внимание публики мгновенно ослабевает, а стоит ему ввести в действие заштампованные приемы, зал оживает, и, как говорится, все в порядке».

Это наша сегодняшняя реальность. И она заставляет (помимо прочего) с великой осторожностью относиться к экранному прочтению «горячих» книг, захвативших умы. Вот почему, по всем позициям соглашаясь с М. Туровской, нам кажется важным высказать одно принципиальное опасение: «Жизнь и судьбу» не стоит замышлять как бестселлер. На этом пути роман ждет неизбежное спрямление сложных политических, социально-философских, психологических коллизий. Тиражирование открытий «элитарного» кино, которое обогащает массовое зрелище (западные корифеи шлягера эту эстетику без ложного стыда провозглашают), в данном случае неплодотворно. Пусть «трудная» киноверсия гроссмановской эпопеи будет пока работать не на многотысячный стадион, а на камерный зал, как «Покаяние», — общественное мнение, вопреки утверждению Рязанова, не арифметическое понятие.

Конечно, каждый художник стремится быть услышанным. И мы вовсе не призываем к высокомерной, снобистской самоизоляции кинематографа сложных мыслей и глубоких страстей. Просто верится, что нужно идти к зрителю, ни пяди ему не уступая. Не снимая с него ответственности, не прощая ему, если он «ленив и нелюбопытен», ибо, как справедливо полагал Брюсов, о том, чтобы сделать книгу понятной, должен позаботиться писатель, а чтобы сделать ее понятой — читатель.

И, может быть, особенно опасна ловкая мимикрия спекулятивного, поверхностного, на злобу дня сработанного зрелища под проблемный, социально значимый кинематограф. И радостные рапорты о победах — массы пошли, скажем, на фильм о революции — в сути своей сегодня могут быть так же лживы, как вчерашние отчеты о триумфе «Красных колоколов». Надо каждый раз честно разбираться — не впадая в эйфорию от смелости создателей ленты. И если все их новаторство сводится к тому, что они показали зрителю Троцкого или Бухарина,— говорить и писать об этом, не боясь быть зачисленными в список врагов перестройки.

●

Рассчитывать на то, что нынешние зрители пойдут хоть на что-нибудь так, как когда-то шли на «Чапаева»

их дедушки и бабушки, не приходится. И не только в качестве самого искусства тут дело. Все прекрасно понимают, что изменилось время. Вот почему если нас всерьез волнует проблема посещаемости, нужно придумывать разнообразные, подчас неожиданные, даже эпатажные на первый взгляд ее решения, а не выискивать противников кассового успеха.

Пора, наконец, кинематографическому руководству немного передвинуть «линию фронта», озаботившись не столько самим фильмом, но тем, кто и как его будет показывать. Надо, наконец, проявить свои коммерческие способности, разнообразить формы проката, общения со зрителем, сотрудничая с широким киноклубным движением, устраивая многообразные мини-фестивали, ретроспективы, тематические программы, недели и прочее. В этом смысле особенно заманчивы перспективы превращения Одесского фестиваля в международный киносмотр: здесь можно будет «не просто смотреть кино, — сказала К. Церетели, единодушно избранная, кстати, председателем комиссии по отбору фильмов для Одессы,— но и учиться, как на семинаре — пусть приедут отовсюду специалисты.

Вероятно, уже во ВГИКе следует заботиться о специализации выпускников, их профессиональной ориентации. Анализировать, кадр за кадром, сотни раз на монтажных столах крутить бестселлеры всех времен и народов — с кем только, под чьим талантливым и неравнодушным наблюдением? Кто сегодня ведет во ВГИКе мастерские популярных жанров? При этом надо учесть, что по мере расширения проката лучших произведений западного кинематографа особенно усложнится положение тех художников, которые решат посвятить себя работе в зрелищном кино. Ведь кино «элитарное» у нас в общем-то всегда соответствовало «мировым стандартам», тогда как кино зрелищное, появись сейчас в прокате картины Спилберга, Хичкока, Лукаса, оказалось бы в весьма невыгодном для себя контексте — со своими «мадам Вонг», «барменами из «Золотого якоря».

На губительный для массового кино непрофессионализм, не просто подставляющий комедию или детектив под удары критиков, но фактически лишающий их права на рождение (вспомним «осетрину второй свежести» — сродни ей неуклюжий трюк, натужная несмешная шутка и т. п.), сетовали и сами мастера: Э. Акопов, Л. Квинихидзе, А. Жариков.

В условиях демократизации надо, видимо, стремиться не к тому, чтобы большая аудитория смела с лица земли малую или, как опасается Говорухин, малая — большую, а к тому, чтобы все аудитории, вне зависимости от их масштаба, были застрахованы от произвола, обрели право на культуру.

●

И тут хотелось бы сказать несколько слов в поддержку «неширокого» зрителя, который все еще гораздо более нуждается в защите, чем зритель «широкий».

Почему интерес малой аудитории, ее духовная потребность в кино, скажем, философском или новаторском, не является неоспоримым аргументом в пользу насущной необходимости такого искусства? Узкий круг, состоящий из миллиона зрителей, считается унизительным для авторов фильма показателем, в то время как 600—800 слушателей, собравшихся на концерт классической музыки, делают концерт аншлаговым, а исполнителя счастливым. Пришло время решительного пересмотра критериев массовости, пора предоставить кино привилегии других, более уважаемых искусств. Как здесь быть с хозрасчетом?

В пропаганде культуры стоит, видимо, обратить внимание на такие традиционные понятия, как магия имени, аура важного, общего со всеми Культурного События, к которому стыдно не быть причастным. Это, конечно, не рождает понимания, но создает для него предпосылки: человек чувствует, иногда не отдавая себе в этом отчета,

что чего-то не понимает, потому что чего-то не знает (вот ведь другие поняли), и это уже есть «ступень», ибо что может быть более опасным тормозом, чем апломб нелюбознательного невежества? Тут в сфере создания паблисити мы непростительно мало делаем, а в кино особенно. Известно ведь, как устраивают в США и в Западной Европе «promotion» — «продвижение» готовящейся к выходу книги.

Вот мы, к примеру, даже гордимся тем, что не создаем легенд вокруг определяющих для нашего духовного климата фигур или произведений. Идолы — это из области «масскульта», но кумиры и в серьезном искусстве должны существовать, это нормально. Так всегда было — в поэзии, в театре, в опере. Но где сегодня, по аналогии с филармонической музыкой,— наши «Декабрьские киновечера»? Кто о них радеет?

И еще одно соображение в русле нашего разговора. На одесской дискуссии Виктория Токарева с присущей ей лукаво-бесхитростной интонацией обратилась к собравшимся в зале режиссерам, писателям, критикам: «Мы ведь и есть народ, мы вкалываем, мы пашем, разве мы не народ?» Народ, конечно, но что-то все же помешало радостно и согласно закивать в ответ, неловкость какая-то. Сомнительно все же, что дружным «да» ответят известной писательнице, драматургу, сценаристке врач из сельской больницы, рабочий рыболовецкого сейнера, московская лимитчица и даже инженер крупного столичного завода. Потому что возможности потреблять культуру у нас и по сей день не равные: хорошие книги, спектакли, концерты и выставки, да просто встречи с интересными людьми далеко не всем доступны. Так что от народа, разумеется, не открещиваясь, не стоит, видимо, ни искренне обольщаться, ни ханжески кокетничать одинаковыми с народом трудовыми мозолями. Не к высокомерию, не к чванливому самоощущению своего избранничества мы призываем, да у настоящего интеллигента, призывай — не призывай, эти черты все равно не появятся. Просто мы убеждены, что только так, трезво оценивая довольно тяжелую и пока несправедливую во многих проявлениях реальность и свое в ней место, можно постараться помочь прийти к культуре отдельному человеку, людям, народу, в конце концов.

●

Подводя итоги дискуссии, первый секретарь Союза кинематографистов Э. Климов сказал, что не видит предмета для спора. Мы приветствуем хорошее «массовое кино» и хорошее кино, серьезно и глубоко говорящее о серьезном. Споры, как видим, однако, идут. И природа их — кроме всего, о чем уже говорилось, — в отставании нашей кинотеории, в недосказанности самых существенных положений, в неопределенности терминов, категорий, понятий. Важнейших, заметим, ибо они в конечном счете аккумулируют кардинальный вопрос о назначении искусства.

Альтернатива, как нам думается, существует реально. Но корректной формой ее существования должна быть не конфронтация, не отмена одного во имя другого, а свободный зрительский выбор. Ибо пока не появилось, на наш взгляд, экранных доказательств бесспорной плодотворности взаимной интеграции полярных направлений. Скорее, стало очевидным обратное: на пределе *собственных* возможностей и то, и другое кино должно расширять аудиторию, которая станет наслаждаться трудным искусством многозначных обобщений и искренне откликаться на виртуозное мастерство, тонкий юмор и вкус, с какими сделаны комедия или триллер. В конце концов, свободный зрительский выбор дает счастливые гарантии каждому человеку, пристрастия и настроения которого устремлены к гармонии многообразия...

Одесса—Москва

Переписка с читателями

О сельском прокате замолвите слово...

Уважаемые товарищи!
Я долго колебался, прежде чем отправить вам свою статью, но все же в конце концов пришел к выводу, что журнал «Искусство кино» самый подходящий орган для обсуждения тех вопросов, которые я хотел бы поднять. Дело в том, что я работник кино, но не из тех, кто создает фильмы, редактирует и тиражирует их, а простой киномеханик, который преподносит зрителю всю нашу кинопродукцию и который слышит отзывы о ней не с трибуны, высказанные, возможно, в резком, но корректном тоне, а напрямую, народным языком, который в печати не встретишь. Союз кинематографистов — объединение творческих работников, а нас к таковым, к сожалению, не относят, хотя творчески можно делать любую работу, даже «крутить» кино, поэтому пишу вам, а не в журнал «Киномеханик». Да и прямо сказать, то, что в нем печатается, на мой взгляд, не соответствует духу времени. Я пришел в кинематограф в конце 50-х, когда советское кино достигло своего апогея, и работаю сейчас, когда кино в упадке и тупике, что ни для кого не секрет. Отдав многие годы этому делу, невольно начинаешь анализировать — что же является причиной упадка, о котором много говорилось на V съезде кинематографистов. Не стану повторять то, что там было сказано, но хочу сказать о заветной мечте всех, кто имеет отношение к прокату фильмов.

Мы много говорим о нашем могучем научном потенциале, огромной армии инженеров-конструкторов. Все это так, но...

Три десятка лет назад, окончив школу киномехаников, я начал работать на аппаратуре типа КН. Работаю на ней и сейчас. И что же изменилось? Да, аппаратура усовершенствовалась, переставили ролики, добавили обтюратор, изменили конструкцию фонаря и гладкого барабана, а осветитель тот же. Правда, в 1986 году я получил аппаратуру с кварцево-галогеновой лампой, дающей более мощный световой поток, но, увы, без прибора это заметить трудно, а люксометров зрители с собой не носят, и экран для зрителя остался таким же, что и сорок — пятьдесят лет назад (электроники я здесь не касаюсь, так как зрителю абсолютно все равно, ручной переход я делаю или автоматический, к тому же фильмы идут к нам такой категории, что автомат использовать все равно нельзя). Но даже если мы поставим аппаратуру со световым потоком вдвое-втрое больше, зрителя это нам не вернет. На наш взгляд, нужен радикально новый принцип. Это могла бы быть, к примеру, упрощенная стереоскопия. Ведутся ли работы в этом направлении, то есть по упрощению съемки и показа? Ведь экран направленного отражения при современной технологии изготовить нетрудно. Когда-то возлагались большие надежды на голографию, но, увы, надежды так и остались надеждами. Так что наша мечта проста: пусть наш большой экран хоть чем-то отличается от малого телеэкрана. Что могут нам об этом сказать ученые и конструкторы? Несмотря на стремительное развитие видео, людям нужен большой экран, он — условие

коллективного общения. И если не добьются успеха наши ученые, то их опередят, как это часто бывает, за рубежом.

Теперь о фильмах. Самый-самый наш больной вопрос. О серости, безликости основной их массы говорилось и писалось немало, но, увы, к сожалению, далеко не все создатели фильмов, на мой взгляд, поняли задачу той революции, которую необходимо произвести в кино. Пора бы уяснить кое-кому, что все мы люди очень разные. И всегда есть и будут зрители, которые стоят за классиков, и всегда были, есть и будут (и таких большинство!), кого волнуют проблемы прежде всего сегодняшнего дня, а не те, что трактуются в «Вакансии», «Бешеных деньгах» и т. д. И совсем не нужно огулом зачислять их в обывателей и мещан. И не нужно, на мой взгляд, собственное неумение и непонимание современных задач прикрывать громкими именами Гоголя, Чехова и т. д. Классики есть классики, и никто не стремится умалить их значение, но мы люди своего времени, и нас больше волнуют «герои» нашего социального дна, а не те, что живут в пьесе А. М. Горького. Как это ни печально, но мы вынуждены признаться, что дно также у нас есть.

Разве опустившаяся женщина по кличке Урна из «Печального детектива» В. Астафьева не человек этого дна? Или уголовник, тунеядец и алкаш Венька из этого же произведения? А «архаровцы» из распутинского «Пожара», убившие человека из-за бутылки водки? А стяжатель и хапуга Кахырин из повести М. Щукина «Имя для сына»? И эти «герои» живут не только на страницах литературных произведений, их в нашей жизни предостаточно, стоит только вглядеться как следует. И разве не одна из первостепенных задач современного кино — борьба с подобными социальными явлениями, как это делают уже лучшие представители советской литературы? Нужно еще сказать, что престиж классиков, если так можно выразиться, подорвали сами наши кинематографисты. Сложилось довольно распространенное мнение (и не без основания), что выработавшийся режиссер, когда он больше ничего стоящего создать не может, берется за экранизацию классиков. А классикам нужно аплодировать — хорошо это сделано или плохо.

Я как киномеханик с многолетним стажем, еще не посмотрев фильм, без ошибки определю: зрительской аудитории не будет. Возможно, он пойдет по телевидению, это уже другой вопрос. Лежа на диване, почему бы не посмотреть, к тому же можно в любую минуту переключиться на другую программу. Несмотря на все критические статьи, часть моих симпатий (и не малая), да и зрительских, на стороне «Пиратов XX века» и «Танцора диско» тоже. Я много думал о причинах успеха последнего фильма, беседовал со зрителями, пытаясь уяснить для себя, чем же притягивает он зрителей всех возрастов. Конечно, не сюжетом, не содержанием. Тогда чем же? Зрелищностью! Я сказал бы именно так. Красочность декоративного и светового оформления, оригинальная постановка танцев, сопровождаемых современной музыкой, дают зрителю именно того типа эстетическое наслаждение, которого ни один отечественный фильм не дает. Мы ведь не одно поколение воспитали в духе поклонения именно такой музыке и танцам, и своими учеными рассуждениями сейчас (и где мы только раньше были?) их враз не перевоспитаешь. Фильмы из далекой экзотической Индии с их примитивными полусказочными сюжетами едва ли приносят столько вреда в воспитании подрастающего поколения, как это делают отечественные ленты — «Душа», «Пришла и говорю» и т. п.

Меня постоянно спрашивают зрители (особенно старшего и среднего возраста), как подобные фильмы попадают на экран. Кому нужно такое беспардонное по своему подражательству Западу киношоу? Не найдя ответа в печати, я только пожимаю в ответ плечами, а сейчас даю ответ,

подсказанный самим зрителем: деньги и слава (извините, у нас считается более приемлемым слово «популярность») делают чудеса. Вот так и приходится отвечать, поскольку фильмы до сих пор шествуют по экрану.

Я не поклонник зарубежного кино, я начинал работать в пору расцвета и наивысшего взлета нашего кинематографа, от которого сейчас остались одни воспоминания. Понимаю я и то, что создать сейчас фильм о современности, который имел бы большой успех у зрителя, не так просто. Но почему, почему у нас даже исторические фильмы терпят крах? Где же социологи, киноведы, кинокритики и вся та армия людей, призванная улучшать фильмы? Почему они не влияют на качество кинопроизводства? Почему, объявляя фильм «Спартак» производства США, я уверен: зритель будет, а на «Емельяне Пугачеве» зрителя нет? Возможно, потому, что, смотря на экран, зритель видит не Кёрка Дугласа, а именно вождя гладиаторов — Спартака, а в «Емельяне» — всего лишь актера Е. Матвеева, а не предводителя крестьянского бунта? Где же тогда прославленная система Станиславского? И ведь это не единственный пример. Показываем «Даки» — зритель есть, «Ярослав Мудрый» — зрителя нет. «Викинги» — зал битком, «Легенда о княгине Ольге» — увы, почти пусто. Этот список можно продолжить, и едва ли здесь причина в том, что одни фильмы — «зарубежки», а другие — наши.

Уже более года мы работаем поновому, то есть получаем премиальные за выполнение плана. Ведь раньше было вот так: я бьюсь, всеми силами выполняю план, зарабатываю оклад; и работающий с прохладцей, годами не вытягивающий план, получает оклад. А сейчас: выполнил план — получай премиальные, перевыполнил — еще доплата. Кажется, все просто. Но, увы... Не помню уж, кто из создателей фильмов на V съезде кинематографистов говорил с облегчением, что прошли времена, когда он с ужасом открывал программу телевидения, боясь увидеть название своего детища, потому что это детище настолько бывало искромсано и так отредактировано, что автор с трудом признавал его. Увы, мы, киномеханики, еще не избавились от страха перед телепрограммой: открываешь и боишься — а вдруг там новый Штирлиц выходит на экран или, может, «Спрут» тянет свои щупальца из самой Италии, чтобы отнять на вечер, а то и на неделю, на две у меня зрителя и в итоге не дать мне выполнить план и, как финал, лишить этих самых премиальных! И, судя по всему, облегченья с этой стороны мы дождемся не скоро, телевидение забивает нас. Помните, на V съезде первый заместитель председателя Гостелерадио СССР Л. Кравченко ратовал за еще большее расширение показа новых фильмов по телевидению. Читаешь его речь, и невольно приходит на память герой по-настоящему хорошего фильма «Москва слезам не верит», который говорил: «Скоро ничего не будет, ни театров, ни консерваторий, ни стадионов, ничего — одно сплошное телевидение!» (Не ручаюсь за точность цитаты, но смысл именно таков.) Уже сейчас по телеканалам демонстрируется от трех до пяти фильмов в день. Если вдуматься, для телевидения оно и проще, подготовить хорошую передачу это труд, и труд немалый, а готовых фильмов пруд пруди, крутить не перекрутить, благо фильмофонд огромный. Не пора ли все-таки разделить нас? Пусть телевидение создает свои творческие объединения и снимает картины для телевидения, а фильмы большого экрана оставит нам.

А сейчас еще грядет видео. Только жаль, что в телевидении прогресс идет семимильными шагами, а кино топчется на месте. На мой взгляд, дело даже не в самом телевидении, а в системе его работы. При более правильной организации оно бы могло стать активным помощником большого экрана, а не конкурентом. Но это уже тема для другой статьи.

Дальше. Область, распределяя

план, видит, что какая-то из районных кинодирекций хорошо поработала, процент перевыполнения хороший, значит, у нее есть возможность работать еще лучше. Тут же с того района, где план систематически не выполняется, часть плана валового сбора снимается и добавляется тому, кто поработал хорошо. А кинодирекция, получив сверху новый план, тоже смотрит на тех, кто лучше всех сработал. Естественно, киномеханик соседней киноустановки, систематически не вытягивающий план, от этого не пострадает (как ему добавлять, если он и старый не выполняет), и добавочную нагрузку дают тому, кто работает лучше. Одним словом, кто везет, того и погоняют.

Еще одно. Встал на аварийный ремонт крупный сельский Дом культуры. Его план область с кинодирекции не снимает, а администрация тут же раскидывает его по киноустановкам, естественно, по тем, которые лучше работают. А в зимнее время обычно два-три СДК стоят по вине пьяницы-кочегара или нерадивого хозяйственника, вовремя не подвезшего топливо, разморожено отопление. Если мы хотим сделать кино рентабельным, нужно учиться считать копейки. Было бы справедливее, если бы план неработающего СДК не раскидывали на киноустановки, которые и со своим-то планом справляются с трудом, а потребовали возместить его за счет тех, по чьей вине, скажем, разморожено отопление. Или, допустим, встал на новый ремонт большой Дом культуры — область снимает план на три месяца, но проходит три месяца, СДК все еще на ремонте, а план его валового сбора надо выполнять. Его опять же раскидывают по киноустановкам. План с Дома культуры область снимает на три месяца, а вот платить заработную плату работникам кинодирекция имеет право лишь... один месяц. А если ремонт затягивается на пять-шесть месяцев, что бывает очень часто? Здесь, я считаю, опять же возмещать ущерб обязана та стройорганизация, которая вместо трех месяцев ремонтирует полгода и больше.

И еще. Мы, сельские киномеханики, больше всех страдаем от нынешнего подхода к системе кинопоказа. С экрана почти полностью сняты зарубежные фильмы, из отечественных, что есть хорошего, получает город, если же в районную кинодирекцию дадут какой-либо фильм получше, он опять же будет идти на самых крупных киноустановках (у которых большой план валового сбора), а мы, малые и средние, крутим то, что вообще никому не нужно — те самые ленты, которые на съезде были названы серыми или никакими. А в деревне-то телевизоры в каждом доме, из них уже процентов 70 цветных! Вот и выполняй план, зарабатывай премиальные...

Ну и, конечно, выполнение плана еще зависит от того, как к тебе относится администрация кинодирекции. На хорошем ты счету — тебе помогут фильмами получше, нет — значит обходись старьем. А как производились передовики до сих пор (да и не только «простые» передовики, но и заслуженные работники культуры), сейчас ни для кого не секрет.

Читая в последнее время печать, удивляешься: все только и требуют создавать высокоидейные, высокохудожественные фильмы, а любителей легкого, развлекательного жанра относят к мещанам, к обывателям, давая им понять, что они недостаточно развиты и т. д. Читаешь все это и представляешь себе этакого огромного всесоюзного Огурцова, который с трибуны грозно вопрошает: «Как, вы развлекаться?! Ни в коем случае! Будем проводить воспитательные мероприятия!» А люди, не элита и не мещане, а обыкновенные советские парни и девушки, мужчины и женщины, с удовольствием идут развлечься после трудового дня, посмеяться, поплакать — зарядиться бодростью и хорошим настроением для дня завтрашнего. Не пора ли и здесь кое-что пересмотреть?

Много сложностей с бесплатным по-

казом сельхозфильмов. Заключается договор между районной кинодирекцией и совхозом или колхозом, и согласно этому договору мы должны демонстрировать эти фильмы, но, увы, организовать этот показ очень и очень сложно. Идешь к бригадиру, агроному, управляющему, просишь помощи, но обычно от тебя отмахиваются, не до тебя и твоих фильмов. А за непоказ этих фильмов киномеханик опять же лишается премиальных (если их удалось заработать). В общем, дело поставлено так, что, кроме киномеханика, в организации таких сеансов не заинтересован никто. Было бы неплохо, если б Госкино связалось с соответствующими центральными организациями и добилось, чтобы на местах обязали сельхозспециалистов оказывать помощь киномеханику. Разве такие фильмы нужны только нам? При соответствующей помощи мы готовы демонстрировать такие фильмы в любое удобное для тружеников села время.

В последние годы особенно много делалось для того, чтобы принизить кино. И всегда это объясняли тем, что коммерческая сторона дела нас не интересует. То есть создавались условия для выпуска убыточных фильмов. И их наснимали столько, что сейчас в буквальном смысле тонем в них. Доходы от них равны нулю, а вот расходы...

В один прекрасный день я приношу фильм на почту для отправки по кольцу и узнаю, что тариф возрос вдвое. Спрашиваю, в чем дело. Мне объясняют, что идет много посылок с фруктами, а дешевизна пересылки создает условия для спекуляции. Но при чем здесь кино? Это мне объяснить никто не мог. Посылая фильм в соседнюю деревню за пять-десять километров, я плачу не четыре-пять рублей, как прежде, а десять-одиннадцать-двенадцать рублей. Так и по сей день не ясно мне, какая связь между фруктовыми посылками и государственными киноялуфами.

Почему-то когда «в верхах» говорят о сельском кино, то о нем речь идет как бы не всерьез, как о проблеме, не стоящей внимания. Оно и понятно: доходы от нас — одни слезы, но ведь не только в них дело. Уже не раз поднимался вопрос, что кадры сельских киномехаников нужно готовить отдельно. Ведь сельский киномеханик — не чета городскому демонстратору, он прежде всего пропагандист (которым становится по собственной инициативе), пропагандист всего нового. Кроме того, он должен в совершенстве знать оборудование, быть билетером и фильмопроверщиком, художником-оформителем, и мало ли еще кем приходится быть. Но самое главное — его постоянное общение со зрителем, его ежедневная идеологическая работа.

Несколько слов еще об одной больной теме — о фильмах о селе и для села. Как ни печально, но приходится констатировать, что фильмов, достоверно отображающих современную деревню, нет. На экране либо деревня конца 60-х годов, в лучшем случае середины 70-х годов, либо деревня воображаемого будущего. Причина здесь видится одна: нет сценаристов и режиссеров из села. Во всяком случае последние пятнадцать лет мне ни разу не приходилось слышать, чтобы кто-то из деревни поступил на сценарный или режиссерский факультет в Москве. Вот и получается, что художники старшего поколения изображают деревню такой, какой она была в их время, а молодежь фантазирует. Но самое парадоксальное, пожалуй, в том, что фильмы о сельских жителях идут в первую очередь в городе, а если и приходят в село, то уже потеряв свою новизну (я имею в виду удачные фильмы). Ну а фильмы, показывающие деревню и ее тружеников в искаженном виде, вредят воспитательной работе, а также наносят дополнительный удар по и так подорванному престижу нашего кинематографа. Ведь современный зритель (не элита) очень тонко чувствует фильм, и если на экране сквозь роль хама и негодяя просвечивает подлинная культура и

интеллигентность актера, это зрителем воспринимается как нечто естественное, и наоборот, если сквозь роль интеллигентного и душевного человека просвечивает сущность актера, которая далеко не интеллигентна и культурна, публика воспринимает это как фальшь. И порой хорошо задуманный фильм терпит фиаско именно по этой причине. Я тут имею в виду не только картины о деревне. Именно недостаточная требовательность постановщиков способствует появлению на наших экранах фильмов типа «Где ты, любовь?», «Шлягер этого лета», «Пришла и говорю» и др.

Здесь хочу еще раз повторить, что мы, находящиеся на нижней ступени нашего киноискусства, хотели бы рядом с серьезными высокохудожественными фильмами видеть легкие развлекательные фильмы, способные снять эмоциональное напряжение после трудового дня. Просим вас, товарищи драматурги и режиссеры, снимайте фантастику, едва ли в какой стране ее так любят, как у нас, посылайте космонавтов в далекие миры, опускайте героев на дно океана и в недра земли, переселяйте в эпоху динозавров. То же самое с историческими фильмами: больше выдумки, больше фантазии (поменьше скучных диалогов) на основе реальных фактов, и можете быть уверены: успех обеспечен. Злее высмеивайте выпивох, так как пора по-настоящему кончать с этаким отечески добродушным отношением к любителям спиртного. И чтобы больше не случалось такого: я показываю документальный фильм «О женщине, вине и табаке», приглашенный медик рассказывает о вреде курения и алкоголя, о его пагубном влиянии на потомство, затем начинаем показ художественного фильма, а там красивые актрисы, элегантно отставив руку, курят сигареты, а другой рукой, не менее элегантно, поднимают рюмку. И у 16—17-летней зрительницы все поучительные беседы и пропагандистские кадры из головы вон, ведь потомство еще когда будет, а вот походить на экранных героинь можно уже сейчас, так же куря сигареты и так же элегантно поднимая рюмку. Ведь в 16—17 лет не всегда полностью осознаешь, что мода приходит и уходит, а скверные привычки остаются.

Сейчас много говорят и пишут о сексе. У меня взрослые дети и внучата, но я не вижу ничего противоестественного, если на экране появляется обнаженная натура. Еще древние греки, большие ценители прекрасного, поклонялись гармонии обнаженного человеческого тела, и я не поверю ни одному мужчине с нормальной психикой и физиологией, чтобы ему было неприятно смотреть на красивое нагое женское тело. Давайте не будем фарисеями, думающими одно, а говорящими другое. Просто не нужно опошлять все и вся, а во всем соблюдать меру.

Мне сейчас сорок восемь лет, и хотя до пенсии еще далеко, пора подводить кое-какие итоги. Я не тщеславен, не стремился к должностям, хотя такая возможность была. Мне всегда нравилась моя работа, нравилось приносить радость людям, но, увы, все чаще чувствуешь свою ненужность, все реже и реже тебя после показа фильма благодарят и пожимают руку. И все сложней говорить со зрителем, который не может да и не хочет понять, почему в городе идут одни фильмы, а в деревне другие, справедливо утверждая, что крестьяне ничем не хуже горожан, для которых они производят мясо, молоко и масло. К тому же не проходит и дня, чтобы нас по телевидению не убеждали, что идет активное стирание граней между селом и городом. И все чаще думаешь о том, что надо менять профессию, а это в такие годы нелегко, и все ждешь и надеешься, что впереди что-то лучшее. А пока что? После многих лет работы оклад тот же, что у новичка, а если заглянуть чуть дальше, то маячит мизерная пенсия. Не хотелось бы заканчивать свою статью в пессимистическом тоне, но когда сын, восьмиклассник, которого ты прочил на

свое место, заявляет: «Никому, папа, твое кино не нужно. Захотел посмотреть — включи телевизор и смотри, и никуда ходить не надо!» — как-то само падает настроение.

Сейчас, когда Госкино и Союз кинематографистов возглавили новые люди с более прогрессивными взглядами, будем надеяться, что изменения произойдут не только в процессе производства фильмов. И кто знает, возможно, залы кинотеатров и сельских домов культуры заполнятся оживленными зрителями, с нетерпением ожидающими, когда погаснет свет и экран явит им чудо нового возрожденного кино.

Будем надеяться.

Не знаю, в чем причина, но журнал «Искусство кино» мало известен среди работников проката. Возможно, здесь сказывается то, что между создателями фильмов и прокатчиками до сих пор существует некий барьер, который пора стереть — как бы то ни было, мы связаны общим делом.

Еще раз с уважением

И. Ламбрехт

Кемеровская область,
Прокопьевский р-н

От редакции

Мы согласны не со всеми взглядами и оценками Ивана Ивановича Ламбрехта, некоторые, на наш взгляд, страдают однолинейностью. Однако вопросы, которые он ставит в своем письме, важны для кинопроката — именно сейчас, в процессе перестройки. Эти вопросы особенно серьезны, если учесть те тяжелые условия, которые И. Ламбрехт столь ярко живописует и в которых работает армия сельских и районных киномехаников.

Как смотрят на все эти большие и малые проблемы и коллизии в Госкино СССР? Собираются ли менять их к лучшему?

Редакция «Искусства кино», а вместе с ней и многочисленные коллеги И. Ламбрехта ждут ответа. Нам кажется справедливым, если письмо нашего читателя станет предметом обсуждения и в Союзе кинематографистов.

ПОЗДРАВЛЯЕМ С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ

ТОБАК ЭсфирьВениаминовну, монтажера,
заслуженного работника культуры РСФСР
ХЛЫНОВУ Антонину Владимировну, кинорежиссера

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 80-летием
АПСОЛОНА Андрея Николаевича, кинорежиссера

С 75-летием
МИХАЛКОВА Сергея Владимировича, поэта, драматурга,
Героя Социалистического Труда, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Ленинской премии, лауреата Государственных премий СССР, лауреата премии имени К. С. Станиславского

С 70-летием
ГРАНИКА Анатолия Михайловича, кинорежиссера
ПАШКЕВИЧА Петра Исидоровича, художника,
народного художника РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых
ПОРТНЫХ Наума Яковлевича, кинооператора

С 60-летием
БАКРАДЗЕ Акакия Викторовича, киноведа
ГОЛЬДЕНБЛАНКА Бориса Михайловича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР
КУЗНЕЦОВА Анатолия Васильевича, кинооператора
ПЕНСОНА Мирона Максовича, кинооператора,
заслуженного работника культуры Узбекской ССР
ПРИЕДЕ Гунара Рейнхольдовича, кинодраматурга,
заслуженного работника культуры Латвийской ССР,
лауреата Государственной премии Латвийской ССР

С 50-летием
БРОНДУКОВА Бориславa Николаевича, актера,
заслуженного артиста УССР
ЗБРУЕВА Александра Викторовича, актера,
заслуженного артиста РСФСР
РЗАЕВА Анара Расула оглы (Анара), кинодраматурга,
заслуженного деятеля искусств Азербайджанской ССР,
лауреата Государственной премии Азербайджанской ССР
СУМЕНОВА Николая Мухтарбековича, киноведа

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов.

Нея Зоркая

«...Страшное, правдивое и мстительное искусство»

Осип Мандельштам о кинематографе

Нужно ли печатать то, что в свое время не было напечатано или потом позабыто? Не «отвлекает» ли публикация старых текстов от сегодняшних нужд? И вообще — все о прошлом, о каких-то мертвых авторах — не хватит ли?

Подобные вопросы ныне задаются теми, кому, видимо, не нравится переживаемый нами расцвет печатно-журнального дела. Не нравится, что в общедоступную сокровищницу русской культуры советского периода поистине золотым дождем хлынули ранее скрытые ценности из ящиков письменных столов, архивов, сундуков. Как же может это не нравиться? Очень даже может! Еще Пушкин писал, что «некоторые люди не заботятся ни о славе, ни о бедствиях отечества... со всем тем почитают себя патриотами, потому что любят ботвинью и что дети их бегают в красной рубашке»[1].

Нарастающий интерес серьезных читателей к прозе и публицистике замечательного поэта Осипа Эмильевича Мандельштама (1891—1938) естествен. Фактически открытое для новых поколений лишь в 1960-е годы (с 1930-х его стихи не печатались) поэтическое его наследие не могло не вызвать горячего желания познакомиться с этим писателем шире и глубже. Заполнить белые места на карте его творчества, трагической судьбы: речь идет о таланте всестороннем и исключительном, о высоком редкостном уме, об образованности, свойственной людям русского «серебряного века». И об открытости жизни дню сегодняшнему. О счастливой способности оставить свою неповторимую мету всюду, чего бы ни коснулась его рука, в том числе и кинематографа. Понятно поэтому, что каждая публикация хотя бы фрагментов переводов, исследований, очерков, эссе, рецензий Мандельштама (о стихах уж и говорить нечего) становится заметной, а сборник или журнал немедленно и навсегда исчезают с прилавков. В книгу «Слово и культура»[2] — собрание критической прозы Мандельштама,— к сожалению, кинорецензии и другие материалы, связанные с кинематографом в жизни Мандельштама, не вошли. Но незадолго до ее появления таджикский литературно-художественный журнал «Памир» дал подборку «Осип Мандельштам и кинематограф». Это первая в нашей прессе перепечатка материалов Мандельштама-киножурналиста 1920-х годов[3].

Интерес этой публикации еще и в том, что она помогает опровергнуть ошибочное суждение (или попросту — ляпсус) о том, что Мандельштам якобы не понимал и не ценил кино. Штампы у нас укореняются быстрее, нежели знания и факты. Так и в данном случае.

Сначала откроем солидное предисловие А. Л. Дымшица к «Стихотворениям» О. Мандельштама в Боль-

[1] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 6-ти т. М.— Л., 1936, т. 5, с. 24.

[2] Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987.

[3] «Памир», 1986, № 10, с. 162—173. Публикация и вступительная заметка С. Василенко, Б. Мягкова, Ю. Фрейдина.

шой серии «Библиотеки поэта», то есть основному, на сегодняшний день — академическому, изданию. Там читаем: «Мандельштам не понял и не принял нового искусства — кино. В «Разговоре о Данте» киноискусству посвящено несколько горьких и несправедливых слов: «Между тем современное кино с его метаморфозой ленточного глиста оборачивается злейшей пародией на орудийность поэтической речи, потому что кадры движутся в нем без борьбы и только сменяют друг друга».

Однако смена кадров в киноискусстве отнюдь не носит механического характера, происходит не без диалектической связи, не без «борьбы». Вероятно, если бы Мандельштам написал о кино без предвзятости, он мог бы заметить, что смена образов и подтем («кадров») в его лирике порою кинематографически монтажна, что ему самому было нередко свойственно мышление кадрами. Вот лишь один (один из многих) пример, который, думается, подтверждает это соображение:

> Мы с тобой на кухне посидим,
> Сладко пахнет белый керосин...»[4]

Не будем спорить с заключением автора статьи по поводу «кинематографичности» стихов Мандельштама, хотя пример, скажем прямо, не вполне удачен для иллюстрации: *запах* белого керосина и «смонтировать», и вообще воспроизвести в кадре пока никому не удавалось.

Но вот нонсенс: открыв упомянутый журнал «Памир», снова читаем: «В 1933 году в «Разговоре о Данте» Мандельштам дал пренебрежительный отзыв о кино» (следует та же цитата). Правда, в отличие от первого комментатора, нынешние авторы любимого поэта «оправдывают»: «Аналогичные упреки плоскому киносюжету высказывали С. Эйзенштейн, Ю. Тынянов, В. Шкловский»[5],— то есть, значит, и они давали «пренебрежительные отзывы» о кино, не один Осип Эмильевич. Если так пойдет, то видится мне далее такой, например, вопрос в экзаменационном билете будущего ВГИКа: «Антикинематографические взгляды Мандельштама» или что-нибудь в том же духе (учить высказывания поэта кинематографисты будут обязательно!).

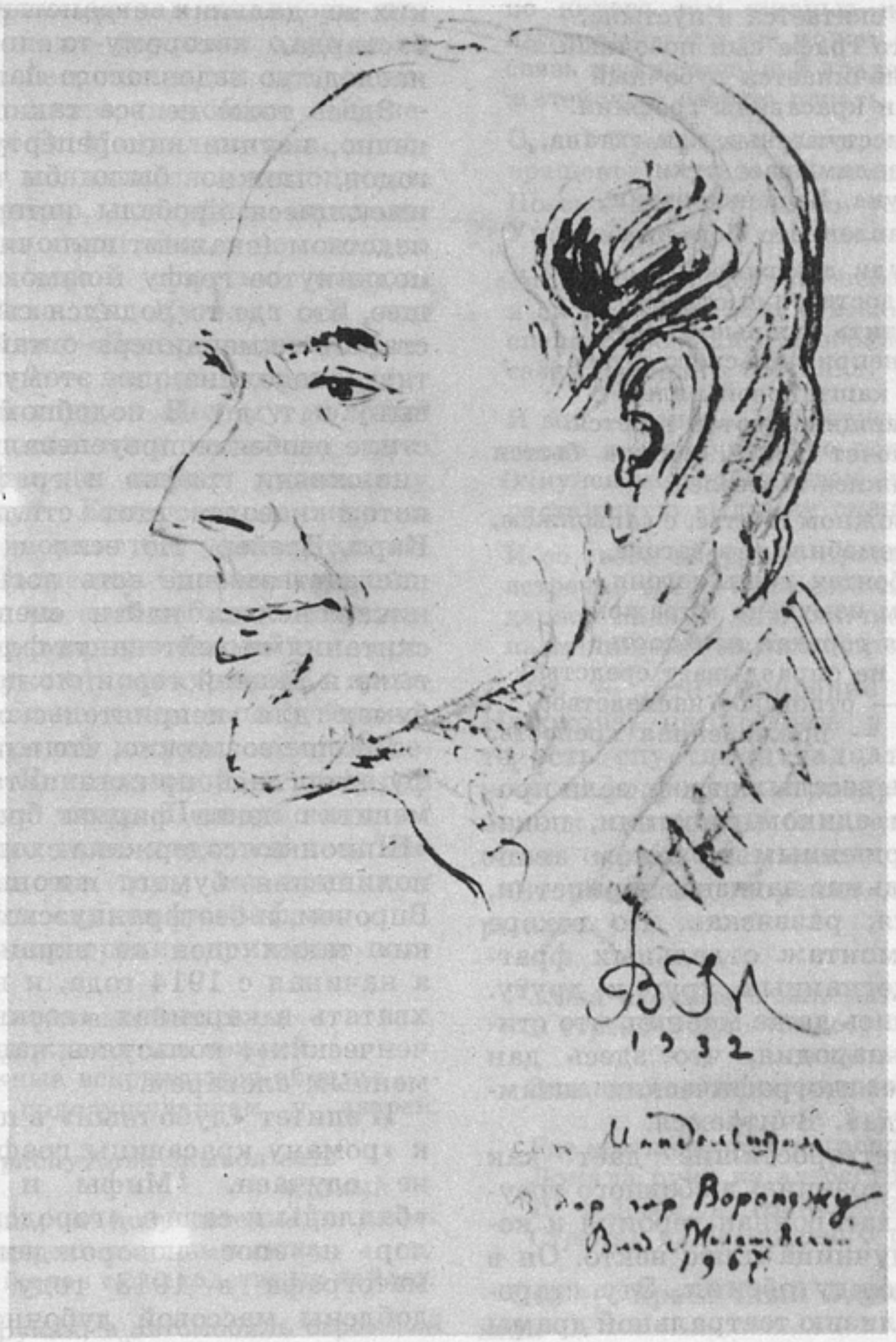
Между тем и слова А. Дымшица и уж тем более повтор их (пусть со знаком плюс) в «Памире» самым легким способом опровергаются рядом стоящими текстами самого Мандельштама. Стихотворными — в первую очередь, свидетельствовавшими об определенной системе отношений поэта с кино, которая складывалась еще в ту пору, когда не было даже Великого Немого, в пору «иллюзиона», и формировалась всю жизнь. Знаменитое мандельштамовское «Кинематограф. Три скамейки...» — как бы эмблема поры «иллюзиона». В последнем же, предсмертном воронежском цикле — навеянные фильмом «Чапаев» и датированные 1935 годом стихотворения «День стоял о пяти головах» и «От сырой простыни говорящая...». То есть кинематографом как бы обрамлено поэтическое наследие Мандельштама, и «Разговор о Данте», по-видимому, имеет серьезный кинематографический контекст. Но контекст у нас не в моде. Фасет-квадрат накладывается на фразу, фраза обосабливается, цитируется, начинает гулять по белу свету. Это, кстати, осталось от методики прошлой эпохи. Попытка выявления некоторых контекстов — задача дальнейших заметок.

●

Вернемся же к ранним годам кинематографа. В зале одного из бесчисленных петербургских «иллюзионов» 1913 года («Модерн»? «Унион»? «Кристалл-Палас»?), дав волю воображению, попробуем отыскать среди публики одного нужного нам зрителя.

Вот он — худенький юноша, изящно и франтовато одетый, с шевелюрой легких волос, имеющий, однако, не-

[4] Мандельштам О. Стихотворения. Л.— М., 1974, с. 47.
[5] «Памир», 1986, № 10, с. 162.



О. Э. Мандельштам.
Рисунок В. Милашевского. 1932

которую странность в облике. В нем как бы живут одновременно и постоянная конфузливая скованность, и порыв: спина напряженно выпрямлена, голова высоко поднята и чуть запрокинута назад. Таким рисуют современники молодого поэта Осипа Мандельштама, таким постараемся увидеть его и мы.

Кинематограф. Три скамейки.
Сантиментальная горячка...

— начальные строки его стихотворения 1913 года (вскоре оно будет опубликовано в журнале «Новый Сатирикон», 1914, № 22), станут знаменитыми, даже — нарицательными.

...Аристократка и богачка
В сетях соперницы-злодейки.
Не удержать любви полета:
Она ни в чем не виновата!
Самоотверженно, как брата,
Любила лейтенанта флота.

А он скитается в пустыне,
Седого графа сын побочный.
Так начинается лубочный
Роман красавицы графини.
И в исступленьи, как гитана,
Она заламывает руки.
Разлука. Бешеные звуки
Затравленного фортепьяно.

В груди доверчивой и слабой
Еще достаточно отваги
Похитить важные бумаги
Для неприятельского штаба.
И по каштановой аллее
Чудовищный мотор несется.
Стрекочет лента, сердце бьется
Тревожнее и веселее.

В дорожном платье, с саквояжем,
В автомобиле и в вагоне,
Она боится лишь погони,
Сухим измучена миражем.
Какая горькая нелепость:
Цель не оправдывает средства!
Ему — отцовское наследство,
А ей — пожизненная крепость.

Эти восемь веселых строф, если прочесть их на едином дыхании, покажутся завершенным сюжетом авантюрного фильма: завязка, перипетии, кульминация, развязка... Но вскоре замечаешь монтаж отдельных фрагментов, подогнанных друг к другу. Высказывались даже мнения, что стихи эти — пародия, что здесь дан «набор кинематографических штампов 1913 года». Вчитаемся.

Первое четверостишие дает как будто бы экспозицию любовного треугольника: благородная героиня и коварная разлучница плюс некто. Он в метаниях между обеими. Эту стародавнюю коллизию театральной драмы успел подхватить кинематограф, и множит, множит ее во всех странах, производящих киноленты. И в России тоже. Даже 25 октября 1917 года на экранах появится не что иное, как драма «Жизни немые узоры», где некто князь Оболенский мечется между нежной Нелли и своенравной Клавдией. Ничего не скажешь — сюжет типичен! Но, увы! Мелькнув в первой строфе, «соперница-злодейка» исчезает, а с нею и любовный треугольник. Дело, оказывается в ином: в романтической любви, разлуке и каких-то дальних странствиях графа-бастарда, которому-то и достается наследство седовласого папаши.

Здесь тоже не все так просто. Конечно, изучив кинорепертуар 1910-х годов, можно было бы заполнить имеющиеся пробелы истории с наследством (скажем, включить письмо, подкинутое графу в замок, сообщающее, что где-то родился сын; рассказ старого камердинера о тайных визитах господина к этому малютке сыну и т. д.). В подобном экранном стиле особенно преуспевали датчане: «из жизни графов и графинь», как потом назовет этот стиль великий Карл Дрейер. Но если в интриге с наследством еще есть логика, то уж никак нельзя найти сцепку между скитаниями лейтенанта флота *по пустыне* и акцией героини: похищением бумаг для неприятельского штаба.

Вполне возможно, что в пятую строфу вторглась прямая цитация: знаменитая лента фирмы братьев Патэ «Шпионка» содержала сходные сцены похищения бумаг, погони, поимки. Впрочем, и без французской «Шпионки» таких сцен на экране хватало, а начиная с 1914 года, и вовсе будет хватать в картинах «военно-приключенческих», пользуясь нашим современным словарем.

И эпитет «лубочный» в применении к «роману красавицы графини» тоже не случаен. «Мифы и легенды», «баллады и саги», «городской фольклор» и «эпос» новорожденного кинематографа в 1913 году уже уподоблены массовой лубочной литературе, выпускавшейся миллионными тиражами. Уже появилась нашумевшая работа «Нат Пинкертон и современная литература» молодого критика Корнея Чуковского, который зло и беспощадно высмеял «гуртовой, оптовый товар», главным образом, ввозной, импортный.

Вот некоторые названия, взятые из киноафиш 1913 года: «Пляска любви... Пляска смерти», «Подкошенная жизнь», «Графиня де Монсеро» (по Дюма), «Обожженные крылья», «Расплата за успех», «Дочь шпиона»...

Порою современникам казалось, что в «иллюзионах» крутится одна и та же лента с бесконечными продолжениями. Монтажи, подобные «Кинематографу» О. Мандельштама, и потом будут появляться в кинопрессе. Вот, например, подобие мандельштамовского монтажа, но только сдобренное едкой злостью старого критика-зоила А. Кугеля: «И что значит фильма «Догорели огни, облетели цветы»? — вопрошает рецензент уже в 1925 году.— Почему молодой человек в щегольском пиджаке с орхидеей в петлице любит художницу Елистратову? Елистратова же, по вольности дворянства, увлекается помещиком Савченко. Савченко же долго катается на автомобиле, потом садится на мраморную скамейку и дрожащею рукою раскуривает папиросу?.. А также в чем смысл великолепной тигровой шкуры, которая лежит у ног Елистратовой — подарок охотника на тигра Петедуйского...»[6]

И в поэзии тоже появится несколько сходных, по тому же принципу построенных «кинематографов».

Одно стихотворение приведем полностью:

Люблю я световые балаганы
все безнадежнее и все нежней.
Там сложные вскрываются обманы
простым подслушиванием у дверей.

Там для распутства символ есть
единый —
бокал вина; а добродетель — шьет.
Между чертами матери и сына
острейший глаз там сходства не найдет.

Там, на руках, в автомобиль огромный
не чуждый состраданья богатей
усердно вносит барышень бездомных,
в тигровый плед закутанных детей.

Там письма спешно пишутся средь
ночи:
опасность... трепет... поперек листа
рука бежит... И как разборчив почерк,
какая писарская чистота!

Вот спальня озаренная. Смотрите,
как эта шаль упала на ковер.
Не виден ослепительный юпитер,
не слышен раздраженный режиссер;
но ничего там жизнью не трепещет:
пытливый гость не может угадать
связь между вещью и владельцем вещи,
житейскую особую печать.

О, да! Прекрасны гонки, водопады,
вращение зеркальной темноты.
Но вымысел? Гармонии услада?
Ума полет? О, Муза, где же ты?

Утопит злого, доброго поженит,
и снова, через веси и века,
спешит роскошное воображенье
самоуверенного пошляка.

И вот — конец... Рояль незримый умер,
темно и незначительно пожив.
Очнулся мир, прохладою и шумом
растаявшую выдумку сменив.

И со своей подругою приказчик,
встречая ветра влажного напор,
держа ладонь над спичкою горящей,
насмешливый выносит приговор.

Это — стихотворение Владимира Набокова, написанное в 1928 году, то есть спустя пятнадцать лет. При всем пафосе гнева и раздражения любовь к «световым балаганам» автор-эстет скрыть не может.

Второе стихотворение дадим в отрывке:

...Она входила в кинематограф
В стрекочущую темноту,
в дрожанье
Зеленого свода в квадратной
раме,
Где женщина над погасшим камином
Ломала руки из алебастра,
И человек в гранитном пластроне
Стрелял из безмолвного револьвера...

Это — ироничный Эдуард Багрицкий.

Конечно, и у Мандельштама в «Кинематографе» — первенце — есть усмешка, но в отличие от поздней, набоковской, добродушная и снисходительная. Поэт идет и на столь явные нарушения «этикета», как внезапная метаморфоза: самоотверженная невинная графиня — резидентка и военная преступница! Хуже того: «аристократке и богачке» он передает «исступленье» ее антипода — гитаны. Между тем кинодрама 1910-х, которая любила интеллигентно именовать себя в России «психологической дра-

[6] «Советский экран», 1925, № 33, с. 13.

мой», будучи, однако, нормальной и стопроцентной мелодрамой,— имела свою негласную «семиотику» и не смешивала выразительные «жесты» разных сословий и амплуа[7]. Позволяя себе в этом смысле «вольности», Мандельштам чувствует абрис фильма в целом. Конечный эффект стихотворения подобен калейдоскопу: вроде бы случайно из пестроты рождается завершенный и чарующий узор. В стихотворении своем автор воссоздал стремительный ритм авантюрного фильма, включил в него коллизии драмы, подвел нас к кульминации фильма и — стихотворения.

И по каштановой аллее
Чудовищный мотор несется,
Стрекочет лента, сердце бьется
Тревожнее и веселее.

Здесь стоило бы на миг отвлечься от экрана, от сюжета и снова окунуться в «сантиментальную горячку» зала. Нужно перевести дыхание. Нужно услышать, как вместе со стрекочущей лентой веселее бьется твое сердце. А это и есть рекреационная или гедонистическая функция киноискусства, как впоследствии наука эстетика будет называть «чувство божественного всемогущества», «умножения жизни», «прилив радости бытия», которые были замечены первыми чуткими зрителями кинематографа.

Поэтому о реестре штампов или о пародии в стихотворении «Кинематограф» стоило бы говорить с осторожностью. От пародии или карикатуры защищают поэтическая красота и изящество стихов.

Пройдут годы, кино будет стремительно изменяться. Поэт Мандельштам, однажды к нему приобщившись, навсегда останется постоянным его зрителем и наблюдателем. Не раз в своих статьях и очерках он вспомнит те времена, когда «в иллюзионах шел целлулоидный дождь, а горничная с метелкой лезла на стену»[8]. Признаком несовершенства в 1920-х годах увидится ему «младенческое ощущение кино-темпа не как скорости, а как спешки».

Пока же «кино-темп», а точнее, ритм стихотворения «Кинематограф» передает веселый стрекот аппарата, замедления, ускорения, роковые аккорды музыки, цезуру и бег сюжета к финалу-расплате. Чувствуется очень хорошее знакомство с предметом, «насмотренность» — по аналогии с начитанностью. Да, молодой человек из Петербургского университета, филолог, книжник, изучавший старофранцузский язык в Гейдельберге, поэт, чья восходящая звезда была сразу замечена на горизонте русской поэзии XX века и при избытке светил первой величины, акмеист Осип Мандельштам — завсегдатай кинематографа. Да, он, этот, выражаясь современным языком, интеллектуал, участник поэтических вечеров на прославленной «башне» Вячеслава Иванова, друг Гумилева и Ахматовой, их соратник по «Цеху поэтов», проводит часы также и в невзрачных иллюзионах, где рассыпает с экрана свои шутки и трюки Глупышкин — так называли в России первого великого кинокомика француза Андре Дида.

Не один Мандельштам влюблен в кинематограф, среди поэтов он не исключение: Блок, Маяковский, Андрей Белый, Брюсов — в России; Гийом Аполлинер, Блез Сандрар, Луи Арагон — во Франции; Вейчел Линдсей, Эзра Паунд — в Америке. Эти имена должны были бы войти в антологию «Поэты и кинематограф», открыв раздел, посвященный ранним годам кино[9].

[7] Об этом остроумно говорилось в фельетоне «Типы экрана» (журнал «Сине-фото», 1916, № 9—10, с. 59): «Вся жизнь кинематографической героини протекает обыкновенно на первом плане, как можно ближе к аппарату... Если артистка сидит в гостиной в первом кресле слева, в кабинете — у камина, на званом обеде у самого близкого к зрителю края стола, на балу танцует в первой паре — это и есть героиня».

[8] «Долой «Куклу с миллионами». — «Памир», 1986, № 10, с. 170.

[9] См.: Божович В. Поэзия зрительных образов.— «Вопросы литературы», 1978, № 5, с. 105—131.

Союз поэтической элиты и простонародного, ярмарочного зрелища, этого «вертепа черни», каковым считала кино благонамеренная «чистая» публика от монархов до обывателей,— один из интересных культурных феноменов XX века. Кинематограф и поэзия сопряглись рано. Еще в период младенчества кино, в 1900-х, в новорожденной кинопрессе возникают сопоставления. Они имеют широкую амплитуду. И образы кинематографа как символа Города с большой буквы, современного урбанизма. И фантастические виде́ния некоего космического «светового экрана»[10], «мирового кинематографа», картины которого воскрешают для поэта ушедшие эпохи, историю человечества. И наконец, первые попытки сравнительного анализа выразительных средств кино и поэзии. Ритма, смены кадров, игры светотени как элементов, параллельных выразительным средствам поэзии, — далее это будет продолжено В. Шкловским, чьи проницательные суждения о «поэзии и прозе в кинематографии» имели значение вновь открытых художественных законов. В глубоких исследованиях Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума и других ученых, близких к ОПОЯЗу, рассмотрены те же проблемы.

Киноведы не случайно возвращаются к странному на первый взгляд альянсу поэзии и примитивного, неумелого кинематографа. Помимо множества точек соприкосновений, пересечений и сближений, здесь, возможно, спрятаны некоторые разгадки явлений, над которыми до сих пор ломают голову любознательные умы. Например, такая странность: снисходительность к рыночным поделкам кинопродукции со стороны самого утонченного вкуса и самого изощренного художественного восприятия. То, что с презрением отвергнет средний вкус («бедствие среднего вкуса хуже бедствия безвкусицы» — Б. Пастернак), иной раз легко будет принято вкусом безупречным.

Так и происходило, когда артистическая богема из мансард спускалась в подвал Гран-кафе, это первое обиталище «кинематографа Люмьера», в «никельодеоны» и «иллюзионы». Так, в том же 1913 году, с которого начинается наше повествование об Осипе Мандельштаме, в Париже было организовано некое «Общество друзей Фантомаса» — речь шла и о романе-фельетоне Алена и Сувестра, и о его многосерийной экранизации — фильме «Фантомас» Луи Фейада. Общество создано было Аполлинером, Пикассо, Максом Жакобом.

Ясно, что и все они, и Блок, восхищавшийся Астой Нильсен в мелодраме «Бездна» фирмы «Нордиск», и автор «Золота в лазури» Андрей Белый, а также и молодой Осип Мандельштам отлично видели глупость и банальность киносюжетов. Видели не хуже Владимира Набокова, Корнея Чуковского, назвавшего кино «соборным творчеством готтентотов и кафров». Дело ведь в ракурсе, в установке.

Установка на приятие позволяет не замечать всех несовершенств киноленты, а порой даже и возводить их в очарование. Аналогией может служить воспетый поэтами ярмарочный балаган. Благодаря Блоку, Верлену, Ахматовой героиня балаганных подмостков бедняжка Коломбина в своей газовой юбочке с мишурными блестками превратилась в идеал «вечно женственного». А горбатый красно-рубашечный Петрушка, ухажер толстой Матрены Ивановны, конокрад и забияка Петр Иванович Уксусов, стал лирическим, нежным и мятущимся паяцем, утонченным героем балета Стравинского — Фокина — Бенуа.

Всякий раз в подобных случаях происходит сходная художественная операция *возвышения, претворения.* Контур чужого образа наполняется новым содержанием, утончается, поэтизируется. По сути дела сходную операцию, но только в воображении

[10] См. об этом интересную статью М. Ямпольского «Звездный язык кино» («Кино», 1985, № 10, с. 28), в которой автор рассматривает влияние идей и фантазий Фламмариона на концепции «космического кино» и их отражение в поэзии и в фильмах.

и в мыслях, проделывает и *поэтическое восприятие* экранного мира.

Произведение может быть неизмеримо беднее и примитивнее своего реципиента, однако вдохновлять его истинно. Как правило, это бывает в эпохи чрезмерного переусложнения искусства и происходит именно с произведениями фольклорного типа — наивными, обаятельными своей простотой и свежестью, но и сохраняющими устойчивость канонов. Так и происходило с ранним кинематографом, прославленным и вознесенным ввысь поэтами, и особенно в «кинопоэтическом» 1913 году.

Прощальный, мирный год Европы, год предзакатного сияния «волшебной горы», тысяча девятьсот тринадцатый год до наших дней останется некоей точкой отсчета или роковым рубежом в самых разных областях жизни. И для русского кинематографа тоже. Это — последний год свободного ввоза иностранных лент, далее резко сокращенного войной. Год, когда, зловеще сверкая глазами из прорезов черной маски, в своем обтянутом черном трико (воздеты руки, сзади инфернальные клубы дыма и огонь) устрашал и покорял русскую публику первый кино-Фантомас. Год восходящей славы Ивана Мозжухина. Будущая королева экрана сероглазая красавица Вера Холодная тоже почти решилась броситься в омут киноателье.

Осенние месяцы этого года будут впоследствии описаны поэтом Бенедиктом Лившицем в его книге «Полутораглазый стрелец»: «На следующий день после большого вечера футуристов в Троицком театре... эта самая публика ринулась к Зону — посмотреть «короля экрана» Макса Линдера. Он приехал прямо из Парижа с целой свитой секретарей, помощников, сателлитов и выступал в скетче собственного сочинения «Любовь и Танго». Однообразная мимика, которую Линдеру никогда не удалось поднять до уровня маски, и конвульсивная жестикуляция, смешившая первых зрителей синематографа, будучи перенесены на подмостки, утрачивали последний смысл, а экранные трюки, от которых Линдер не нашел нужным отказаться и на сцене, разоблачаясь, превращались в убогую клоунаду.

Публика тем не менее хлопала. Не своему вчерашнему любимцу, обманувшему всех киноманов в их ожиданиях.

Хлопала сногсшибательного покроя фраку, цилиндру невиданного фасона...»[11]

Жестоко описал поэт разочарование толпы! Огни рампы затушили магию мерцающего луча, и фантасмагорическая фигурка Макси потеряла ореол! Надо сказать, что и Осип Мандельштам чувствовал некую межеумочность «эпохи Макса Линдера», сменившей «великое десятилетие Глупышкина — довоенного, дофокстротного Чарли»[12]. Лубочный роман красавицы графини, словно бы подсвеченный виражом, оставался для Мандельштама среди картин мирного 1913 года, позволивших юноше поэту «изведать краски жизни небогатой». Но на экране же прочитались ему постфактум иные знаки, «предчувствие конца»: «из своеобразного ощущения исторической минуты родилось сильнейшее и острейшее чувство нелепости...»[13], как напишет он уже спустя пять лет после революции.

Кинотеатр для Мандельштама попрежнему — привычное и надежное убежище от вечерней усталости, хандры и одиночества. И еще — последний приют мальчишества, блужданий «по табору улицы черной», «в бархате советской ночи».

Окончание в следующем номере

[11] Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1933, с. 179.

[12] «Долой «Куклу с миллионами», цит. источник.

[13] Очерк «Гротеск» опубликован в «Обозрении театров гг. Ростова и Нахичевани Н/Д», 1922, № 5. Цит. по: Мандельштам Осип. Собр. соч., т. 4, Paris, 1981, p. 97.

Лаборатория

М. Туровская, Ю. Ханютин

Ромм, кинокамера и мы

Предлагаемая вниманию читателей статья М. Туровской и Ю. Ханютина написана в 1968 году, через три года после выхода фильма М. Ромма «Обыкновенный фашизм». Рассказ о том, как рождался сценарий и как создавалась эта картина, ставшая одной из вершин нашего документального кино, нам кажется, сохранил интерес для современного читателя.

Мы сидим в маленьком фойе около кабинета директора кинотеатра «Ударник». Пусто. И тихо. Только сверху, из зрительного зала, доносятся такие знакомые интонации и слова. Михаил Ильич Ромм говорит с экрана. Фильм «Обыкновенный фашизм» идет для первых зрителей...

●

Все началось, как это часто бывает в кино, со случайного совпадения. Один из нас готовил книгу о немецком кино. Другой — книгу о фильмах, посвященных Отечественной войне. Оба мы ездили смотреть картины в Белые Столбы, где помещается Госфильмофонд.

Мы не подозревали тогда, что скоро Белые Столбы станут нашей Меккой, ибо там хранится среди прочего трофейный фонд нацистской хроники, входившей в Рейхсфильмархив и принадлежавшей министерству пропаганды доктора Геббельса.

Но зато мы часто по целым дням сидели по соседству в белостолбовских просмотровых залах и ходили друг к другу «в гости». В «зарубежном» зале на экране, потрескивая, шли старые немые ленты 20-х годов — и сквозь странную угловатость экспрессионистских декораций, сквозь наивные «ужасы», некогда, вероятно, не шутя пугавших посетителей синематографа, до нас явственно доносилось эхо предфашистской поры.

А рядом в соседнем зале грохотала война. Шагали по дорогам Европы запыленные, с засученными рукавами, победоносно улыбающиеся немецкие солдаты. С ревом пикировали бомбардировщики — и внизу на мирной земле, похожей с воздуха на макет, возникали вспышки разрывов. Тянулись колонны пленных с серыми лицами, подгоняемых конвоирами.

А потом были бои. Бои, бои на всех направлениях и под всеми широтами.

И пожарища... Пепел, кровь, трупы.

Это была военная хроника — немецкая и наша. Были немецкие пленные под Сталинградом — закутанные, замерзшие, жалкие, уже не страшные...

На маленьких экранах перед нами разыгрывались зловещий пролог и кровавый эпилог грандиозной исторической драмы. Мы все чаще ходили друг к другу «в гости», стараясь связать концы и начала.

Ну, конечно, мы знали, что имя этой драме «фашизм»; но как, спрашивали мы себя, как это происходило на самом деле, изо дня в день, с обыкновенными людьми?

Были ли то страх и отчаяние побежденной нации? Подсознательная жажда вверить свою шаткую судьбу чьей-то сильной руке? Подленькое желание найти козла отпущения в своих невзгодах, свалив на кого-то горечь неудач? Исступленная надежда избавиться наконец от угрозы голода, безработицы, инфляции?

Ну, конечно, была история. Было известно, как и почему Гитлер в 1933 году пришел к власти. Но нас волновала психология. Между странным прологом 20-х годов и страшным эпилогом 40-х простиралась белым пятном история человеческих душ.

Так появилась заявка на фильм «Обыкновенный фашизм».

Мы ясно отдавали себе отчет в том профессиональном риске, на который идем. Тем не менее написали эту заявку и пришли с ней к Михаилу Ильичу Ромму, почему-то уже тогда решив, что такой фильм должен делать именно он. Расчет наш оказался неожиданно правильным. Михаил Ильич взялся за эту картину. И здесь были свои случайные поводы — Михаил Ильич сам рассказал о них.

Но, конечно, была и своя закономерность. Через все творчество Ромма проходит интерес к исследованию буржуазного человека, его инстинктов, его стремлений. И уж совсем закономерным кажется, что, прикоснувшись в «9 днях одного года» к сложным проблемам XX века, режиссер захотел продолжить свои размышления о современном человеке на ином историческом материале.

Таким образом возник наш союз.

●

Когда авторскому коллективу предложили составить книгу о фильме «Обыкновенный фашизм», мы решили обратиться к тому, что можно было бы назвать личным «архивом».

Прошло уже почти три года со дня премьеры и пять лет с того момента, как у нас родилась мысль об этой картине. Между тем память человеческая несовершенна, ей свойственно создавать легенды, и сейчас всем — и нам в том числе — уже кажется, что появление этой картины было закономерно, что оно естественно и даже неизбежно вытекало из разного рода внутренних и внешних предпосылок, и почти невозможно себе представить, что ее могло бы и не быть.

Между тем эта работа начиналась при самых дурных предзнаменованиях. Мы помним, как Л. А. Инденбом, опытный режиссер, профессионал, много лет проработавший с М. И. Роммом, уговаривал его отказаться от этого «безнадежного, обреченного на провал» предприятия.

Помнится день, когда худсовет объединения принимал наш сценарий и ныне покойный Леонид Антонович Малюгин, уже после обсуждения, прошедшего вполне благополучно, по-дружески сказал: «А вообще-то я не понимаю, для чего вам все это нужно. За год, который потратите на эту картину, вы могли бы написать по критической книжке, а вы, Михаил Ильич, могли бы сделать еще один фильм уровня «9 дней одного года». Зачем вам переходить в документальное кино? Оставьте это студии кинохроники».

Да, честно говоря, и сами мы мало надеялись на то, что когда-нибудь наши гипотезы материализуются.

Дело историков выводить закономерности, между тем как для нас — участников этой довольно необычной для практики «Мосфильма» работы — они состояли из стечения множества обстоятельств, случайностей, поисков, маленьких открытий и больших разочарований. Кое-что из этого может быть интересно и для читателя, и коли уж картина «Обыкновенный фашизм» документальна, то воспользуемся принципом документальности также и для этой статьи.

Итак, *документ № 1.*

Вот он лежит перед нами, вынутый из «дела» фильма, пробитый дыроколом скоросшивателя.

●

«Обыкновенный фашизм»

Заявка на полнометражный фильм

С этой «заявкой» в октябре 1963 года мы пришли в Третье творческое объединение «Мосфильма». В то время нам — неофитам в кинопроизводстве — казалось, что всякая заявка представляет собой в основном документ агитационно-пропагандистского значения. Поэтому, поставив наверху

вполне серьезный, многажды обдуманный и обспоренный заголовок (казавшийся, впрочем, всем вполне бесцветным), мы написали под ним «кассовые» названия частей:

1. Ливрея.
2. Вампиры и фюреры.
3. От факелов к печам.

При всей схематичности и наивности этой первой молекулы будущего фильма некоторые из основных идей последующей работы были в ней уже уяснены и как-то сформулированы. Уже в заявке было написано:

«Мы не предполагаем дать исторический и политический очерк возникновения фашизма, как это уже не раз делалось. Нас интересуют те черты психологии, морали немецкого обывателя, которые в определенных исторических условиях были учтены Гитлером и позволили ему победить в Германии, те черты мировоззрения мещанства, которые и сегодня служат питательной средой для возрождения фашизма.

...Картина не должна быть обращена только в прошлое. Она не об истории германского фашизма как такового, а о фашизме как о явлении нравственном, эстетическом, бытовом, вовсе не исчезнувшем с крушением «третьего рейха».

Сейчас, после фильма, это кажется невыразительным общим местом, но тогда этот принцип давал «угол зрения» для «селекции» материала. Впоследствии при просмотре бесчисленных «Wochenschau» — еженедельных обозрений, мы, то есть уже мощная съемочная группа, спокойно откладывали в сторону хронику всякого рода исторических событий и терпеливо и дотошно искали все, что могло послужить нашей главной цели — очерку «обыкновенного фашизма».

Перед нами встал проклятый вопрос: как порвать с фатальной привязанностью всех авторов монтажных лент к хронологии и истории?

«Если говорить о структуре, сюжете картины в целом,— писали мы в заявке,— то пока нам представляется наиболее целесообразным построить ее в виде серии «новелл». Тема картины — прорастание фашизма из обыкновенного мещанства — обусловливает наличие двух главных «героев», двух ипостасей мещанства: перепуганного обывателя — это резерв нацизма и «вождя».

Мы постараемся ввести также третье действующее лицо — тех, кто боролся с нацизмом».

Впрочем, эту уже определенную и предусмотренную структуру, как и многое другое, пришлось еще несколько раз «рожать» в течение работы над картиной.

Ведь легко написать словами «серия новелл», но как трудно вынырнуть из моря старой пленки с ясным представлением о том, каков будет «сюжет» хотя бы одной новеллы, и сколько еще пришлось Михаилу Ильичу складывать и перекладывать кадры и целые главы, как это бывает в детской головоломке, пока стал брезжить фильм...

Когда мечты, как это, увы, редко случается в кино, стали явью и съемочной группе «Обыкновенного фашизма» день за днем стали возить на «Мосфильм», в просмотровый зал № 16, коробки с пленкой, то сам документальный материал предложил ряд «открытий», которые заставили нас и раз и два резко менять направление поисков, а следовательно, и образ будущего фильма.

И, конечно, их предлагал Михаил Ильич Ромм. Его режиссерская наивность и режиссерская мудрость, его живой темперамент и упрямство, с которым подчас он отказывался нас понимать, его безошибочное знание будущего зрителя и художническое чутье, его душевная подвижность и склонность к юмору и иронии, незаменимая в столь серьезной теме,— вся его индивидуальность человека и художника определила впоследствии образ фильма, отразившись в нем как в зеркале.

...Заявка оказалась еще весьма далека от того, что два года спустя вышло на экран под тем же самым названием.

●

Когда вслед за заявкой мы — еще вдвоем — сели за первый набросок литературного сценария, нас обуревала честолюбивая надежда хотя бы вчерне «смонтировать» фильм. Размечтавшись, мы воображали, как Ромм умилится и скажет, что картина, собственно, готова. Мы еще не знали тогда, что нельзя придумать монтажный фильм, не пройдя материал насквозь.

Но кое-что мы, напротив, знали. Мы знали, что нам не нравится в большинстве лент нашего документального кино. Например, их перечислительность, их рабская подчиненность событиям и фактам. При этом, как ни странно, стиралось их главное свойство — документальность (и инсценировки легко соседствовали с фактами). Нам не нравилась безличность, с какой тексты читал надличный, официальный голос Хмары. Нам не нравилась «подножность» этого кинематографа, который при своих претензиях на значительность почти никогда не выходил за узкие рамки сюжета.

Поэтому мы отправились не на ЦСДФ, а на «Мосфильм». Ведь «прививка» структур игрового кинематографа к документальному материалу давала не раз отличные результаты.

Была у нас своя заветная идея: использовать наряду с хроникой игровые ленты немецкого кино, использовать тоже как документы: как документы эмоций и умонастроений своего времени.

Показать фашизм не только у власти, но и в его предыстории — показать ту неустойчивую, пронизанную беспокойством психологическую атмосферу, в которой он прокладывал свой путь к политической власти.

И в том наброске сценария, который был нами сделан после месяца предварительных просмотров материала, мы пытались, соединяя кинодокумент и игровые ленты, написать хронику души среднего человека в период от Версальского мира до великого кризиса 1929—1933 годов.

●

Документ № 2
«Обыкновенный фашизм»
Сценарный план

В этом предварительном сценарном плане мы попытались сконцентрировать предысторию нацизма в трех днях и трех ночах немецкого обывателя.

День первый — день войны и национального поражения. Документальные кадры газовой атаки сливаются с известным эпизодом из «Арсенала» Довженко: немецкий солдат, хохочущий в предсмертной агонии от веселящего газа. А потом — искаженный, изуродованный мир экспрессионистской графики, как бы увиденный глазами безумного солдата. Гравюра сменяется таким же неподвижным кадром из «Кабинета доктора Калигари», знаменитого фильма начала 20-х годов.

Фантастическая фигура таинственного сомнамбулы Чезаре на изломанной тропе с нарисованными тенями...

Кадр оживает, фигура бежит по тропе...

Странные ночные кошмары обступают вчерашнего солдата.

...Титр готическим шрифтом: Mord! (Убийство!).

Тирания, насилие, убийство... Ночь поражения... И снова утро, пробуждение. День второй.

Разгромленная революция. Вступление добровольческих корпусов в Мюнхен. Черный дым над городом, заложники с руками, закинутыми за голову,— хроника.

Пустынно и страшно на улицах разбитого Мюнхена. Тишина. Обстрелянные, раненые, разбитые дома. Провалившиеся крыши. Черный пепел бумаг во дворе полицайпрезидиума.

Ночь после угара несбывшихся надежд полна страхов и дурных предчувствий.

Кадры пустынного разгромленного Мюнхена переходят на кадры пустынного ганзейского города из фильма «Носферату».

...Черные люди неслышно несут гробы...

...Тень вампира Носферату пересекает кадр...

...Вампир медленно поднимается из гроба и идет на нас...

Страх идет вместе с ним по улицам пустынного города...

И снова утро, трезвое, деловое — день третий.

День Веймарской республики...

Когда мы писали этот первый вариант, нам казалось, что документальные кадры должны передавать действительность, как бы увиденную глазами рядового немецкого обывателя, а эпизоды игровых фильмов — давать проекцию его затаенных мечтаний, его страхов, его желаний. Поэтому на закате третьего дня с его инфляцией, безработицей, нищетой, с наглой роскошью его витрин, разноречивыми митингами, с призывами ораторов, между которыми метался наш герой в поисках выхода, он отправлялся в дешевую киношку, где шел знаменитый боевик тех лет «Доктор Мабузе — игрок».

«Зрительный зал кино. Жадные глаза, глядящие на экран.

С экрана сверхкрупно: странные, магнетические глаза Мабузе, глядящие в зал.

Видения могущества...

Быстрая смена кадров — доктор Мабузе в разных обличьях: он — гипнотизер, он — хозяин фабрики фальшивых денег, он — за игорным столом, он — врач, он — руководитель ограбления, отдающий приказы шайке бандитов, провокатор, выступающий перед толпой...

Безумный монолог пьяного Мабузе на крупном плане: не женщины, не богатство, не слава — власть! Власть над людьми.

Мабузе везде — он гипнотизирует игрока в карты, гипнотизирует своего слушателя, электризует толпу.

...Толпа из «Мабузе» переходит в кадры хроники. Толпа, слушающая Гитлера. Гитлер на трибуне.

Власть над миром!

Когда знаменитый «Доктор Мабузе», прославленный «Доктор Мабузе», «Доктор Мабузе — игрок» вышел на экран, газеты писали: «Вот тип, который был бы невозможен в 10-е годы, правдив в 20-е, наверное, перестанет существовать в 30-е».

Но в годы, когда «Мабузе» демонстрировался на экранах разных стран, его реальный жизненный вариант Адольф Гитлер сочинял книгу, в которой теоретически обосновал и разработал искусство массового политического гипноза и в своих планах мирового господства превзошел самые смелые мечтания доктора Мабузе.

В 1922 году режиссер Фриц Ланг поставил пророческую картину не только потому, что вывел в ней тип диктатора, но и потому еще, что угадал ту атмосферу страха, насилия и террора, которая в годы шатания оказывается предвестником грядущего фашизма...»

Историку, изучающему предфашистскую эпоху, стоило бы задуматься над такими чисто бытовыми обстоятельствами, как резкий всплеск преступности, как очевидное падение нравов, тяга к таинственному, психология насилия, исподволь распространявшаяся в повседневной жизни нации,— над этими знаками духовной коррупции, поражающей уже бессильное общество.

Было очень заманчиво показать на экране, хотя бы в виде метафоры, связь между этим еще самодеятельным террором одиночек, между этим еще индивидуальным соблазном «власти через силу» и нарождающейся уже государственной политикой организованного террора.

«Увы, предсказание газет не сбылось. В 30-е годы призрак Мабузе руководил уже целым террористическим концерном.

Призрак Мабузе склоняется над столом. Шелестят страницы завещания: сеять панику. Террор.

Приказ: «Отдел 5-й. Следить за машиной такой-то...»

Улица. Поток автомобилей. Светофор. Убийца стреляет из окна машины. Машины, покинувшие перекресток... Одинокое авто у светофора. Свесилась голова убитого водителя.

Детективный фильм 1922 года? Выдумка художника?

Кадр из «завещания Мабузе» сменяется хроникальными кадрами убийства французского министра иностранных дел Барту и югославского короля Александра. Король лежит, откинувшись на сиденье машины. 1934 год. Выдумка оказывается реальностью. Она украдена у кино. Она стала жизнью.

Детектив повторяется. Простреленная голова Джона Кеннеди падает на борт машины...

Завещание Мабузе не прошло даром. «Mord!»

Убийства! В государственном масштабе. Во всемирном масштабе. Могилы Майданека. Рвы с обнаженными, полусожженными телами в Освенциме...»

Все это относилось к теме духовной предыстории фашизма, которая только косвенно вошла в фильм.

●

И вот, наконец, после теоретических изысканий и практических прикидок наступает день, когда мы вместе с Михаилом Ильичом едем писать сценарий. Едем в Болшево, в специально отведенный для нас коттедж. Мы приготовились к тому, что сейчас нас будут посвящать в таинства кинематографического ремесла...

Михаил Ильич начал с того, что посвятил нас в секреты варки кофе. Кофе по-турецки и по-венгерски, на скорую руку и капитально, в термосе и на спиртовке — научные трактаты сопровождались практической дегустацией. Кофе был великолепен.

По вечерам Ромм рассказывал истории из жизни и быта кино — вернее сказать, устраивал для нас двоих ежевечерние спектакли театра одного актера... Он легко и щедро расточал на нас свое обаяние, не считаясь с чинами и возрастом, бегал в магазинчик по прозвищу «Фабричная девчонка» за конфетами, и жить рядом с ним двадцать дней было, как если бы совершать увлекательный круиз.

Ну а сценарий? Здесь все казалось нам поначалу очень странным. Михаил Ильич решительно уклонялся от изучения исторического материала. Заботливо приготовленные нами книги лежали нетронутыми, а Михаил Ильич носился с какой-то не относящейся к делу статуэткой каменного мыслителя, подаренной ему одним археологом из захоронения двухтысячелетней давности,и, вертя ее в руках, все повторял, что вот хорошо бы ее куда-нибудь приспособить в сценарий.

Мы лихорадочно составляли реестр причин победы фашизма в Германии, выясняли те заветные струны в душе немецкого обывателя, на которых сыграл Гитлер, искали сценарные ходы, чтобы выразить их, а Ромм говорил задумчиво: вот фрески Тассили...

Таким образом, Михаил Ильич занимался жарким, оставив нам фашистского зайца. Причину этого мы поняли много позднее.

Прежде чем нырнуть в материал истории самой Германии, хроники «третьего рейха», он хотел найти некие опорные пункты, некую точку нравственного отсчета для будущей картины — так появился в сценарии ребенок, играющий в песке, отдаленный намек на будущую детскую тему фильма. Так — с археологической находки — началась тема человека-мыслителя, противостоящая унифицированному человеку нацизма. Возникала система нравственных противовесов фашизму в будущем фильме.

И еще одно, опять-таки ставшее для нас уже много позже уроком кинематографа: Михаил Ильич все время искал мотивы и образы, выходящие из привычного круга ассоциаций, связанного с темой фашизма. Поэтому он с энтузиазмом принял идею обозрений мира, возникающих дважды: в момент прихода Гитлера к власти и в конце фильма — и включающих в себя материал, вроде бы совсем не связанный с Гитлером. Эти обозрения дали не только исторический фон, но и ту внутреннюю тему предопределенности, трагической безмятежности, с которой мир смотрел, вернее, не смотрел на поднимающий голову фашизм.

Всем нам хотелось дать фильму личную интонацию, всем нам претил безличный диктор-комментатор. Пока во всяком случае этот комментарий мы писали от нашего общего первого лица.

●

Документ № 3

«Обыкновенный фашизм»

Сценарий художественно-документального фильма.

Море. Широкая дуга белого песчаного берега.

Ребенок на пустом огромном пляже. Он лепит горку из песка...

Работают детские руки...

Нет ничего совершеннее человеческих рук...

Но те же человеческие руки построили Бухенвальд в нескольких километрах от Веймара, где свято сохраняются домики Гете и Шиллера, их могилы, их памятники. Руки человека построили Майданек, Маутхаузен и Освенцим...

Глава I.

Музей Освенцима.

Аппарат медленно движется по плацу, мимо нумерованных казенных бараков.

Тихо и пусто. И только как далекий отзвук, как еле различимая тень звука, то исчезая, то возникая, чуть слышится деревянный стук подошв, иногда команда или лай собак, чей-то крик или выстрел. Эти еле различимые звуки сопровождают движение камеры по Освенциму, как будто они впитались в эти стены, в эту вытоптанную землю, в эту угрюмую кирпичную кладку.

Потом возникает размышляющий негромкий голос диктора.

— Да, теперь здесь музей. Днем сюда приходят экскурсанты, и их ноги утаптывают землю, которую 20 лет назад трамбовали ноги миллионов людей, приговоренных к смерти.

По утрам с экспонатов стирают пыль, протирают стекла, за которыми лежат эти тонны женских волос, тысячи, тысячи детских ботинок, вот эти груды вставных челюстей.

Двадцать лет никто уже не умирает на этих нарах от голода, побоев или просто от отчаяния.

Двадцать лет назад остыли эти печи и последний заключенный, еще живой или уже мертвый, был вытащен из этого карцера, из этой каменной трубы, в которой можно было только стоять — стоять, задыхаясь, стоять сутки, двое, трое — стоять, пока ты не обратишься в полутруп...

Тихо...

Женщина с привычным равнодушием вытирает пыль.

●

Картина-размышление, картина-раздумье — этот жанр был нами принят единогласно.

С самого начала мы пришли к мысли, что это не должна быть картина, полная ужасов. Зритель достаточно видел . В ней надо было найти место сарказму, иронии, юмору, учитывая законы зрительского восприятия.

Таким образом, к моменту запуска мы подошли вооруженные всем тем, чем должен быть снабжен автор монтажного фильма, пускаясь в длительное плавание. Были определены основные проблемы, принципы отбора материала, интонация и жанр фильма. И даже некоторые элементы будущей монтажной структуры — разбивка на главы, обозрения мира, отдельные связные сюжеты, свободные ассоциативные врезки и т. д. Это было записано на 70 страницах машинописного текста и даже не без литературных красот.

Вот и все. И этого достаточно. А если кто-то из авторов монтажного фильма будет говорить, что к запуску он располагал бóльшим, имел «готовый сценарий»,— не верьте ему. Это либо ложь, самообман, либо ремесло. Монтажный фильм — всегда эксперимент. С начала и до конца.

●

Наверно, если бы все мы в свое время представляли себе объем труда и времени, который нам придется затра-

тить, то мы бы увильнули от этой затеи. Больше года изо дня в день по шесть-восемь часов мы сидели в просмотровом зале, прокручивая на экране километры нацистской хроники. Мы — это съемочная группа, редкий в анналах «Мосфильма» коллектив, где не было «исполнителей» и каждый по праву может считаться соавтором фильма. У нас сложился свой быт, свои законы восприятия, свои любимые и ненавистные сюжеты. Мы постигли довольно быстро схему немецких документальных журналов «Wochenschau». Почти ежедневно мы видели очередной спуск корабля на воду — «Адмирала Тирпица» или «Графа Шпрее», или кого-нибудь еще. Почти ежедневно мы присутствовали на чьих-либо похоронах или участвовали в «Winterhilfe» — демагогической кампании «зимней помощи», ежегодно проводившейся нацистами. Мы изучили на экране нюансы настроения Гитлера и почти наизусть знали все солдатские песни, с которыми маршировал вермахт по дорогам Европы. Безвозвратно ушедший мир «третьего рейха», планировавшегося на тысячу лет и просуществовавшего всего двенадцать, проходил перед нашими глазами...

Мы отупели и поняли, насколько правильно было, что мы берегли Михаила Ильича от черновых просмотров, показывая ему главным образом то, что намечали к отбору.

За два года работы перед нашими глазами прошла давно ушедшая жизнь, мир, похороненный навсегда и в то же время многими корнями прорастающий в сегодня.

Когда мы смотрели хронику 20-х годов, а затем 30-х, нас поразило, как изменился облик Германии.

Унификация жизни в хронике казалась тотальной. Вся страна — безликая масса, поднимающая руки и истерически кричащая «хайль!»

Ясно было, что изменения столь радикальные не могли бы произойти в короткий срок сами собой: они были запланированы с начала «третьего рейха» и даже до его начала.

В 1924 году после неудачного путча, получившего название «пивного» по имени пивной «Бюргерброй», где он начался, Гитлер был заключен в Ландсбергскую тюрьму. Там он продиктовал своему секретарю Рудольфу Гессу первый том своего единственного печатного труда «Mein Kampf».

Изображения замка Ландсберг и камеры, в которой сидел фюрер, не раз попадались нам в хронике: в честь этого события там ежегодно устраивались манифестации молодежи и факельные шествия. Он стал туристской достопримечательностью. Кстати, там же потом похоронили казненных по приговору Нюрнбергского суда нацистских бонз.

Может быть, если бы «Mein Kampf» вовремя прочли с должным вниманием и оценили по достоинству, «третьего рейха» никогда и не было бы. Но этого не случилось. За 1925 год издательство сумело продать лишь 9,5 тысяч экземпляров, за 1926 — 7 тысяч, а за 1928 — 3 тысячи. Зато в 1933 году, когда Гитлер стал канцлером, был продан миллион экземпляров его книги. Автор сразу стал богатым человеком и смог даже отказаться от канцлерского жалованья.

Однажды среди так называемых «культурфильмов», научно-популярной продукции «третьего рейха», которые мы смотрели наряду с хроникой, нам попался сюжет под названием «Книга немцев», доставивший немало веселых минут. Он показывал, как в 1939 году создавался уникальный экземпляр «Mein Kampf».

Сюжет этот можно было бы считать образцово-комедийным по тем гротесковым формам, которые принимал здесь культ Гитлера (так он и вошел в фильм), если бы программа действий, изложенная каллиграфическим стилизованным шрифтом на тщательно обработанных шкурах образцовых телят, не была осуществлена в практике «третьего рейха».

Когда среди прочих исторических материалов, которые мы читали в промежутках между кинопросмотрами, мы впервые открыли «Mein Kampf»,

то разрозненная картина хроники с ее утомительно повторяющимися парадами всех сортов, факельными шествиями и днями поминовения национал-социалистских героев приобрела вдруг отчетливый, жестко запланированный смысл.

В чем был секрет столь широкого воздействия национал-социализма на умы простых людей? А воздействие это было несомненно: нас поражали кадры, когда тысячные толпы молитвенно ждали появления фюрера, когда старухи прорывали мощное оцепление, чтобы взглянуть на него поближе, инвалиды протягивали к нему руки из своих колясок, а женщины дружно и взахлеб рыдали,— все это можно было снимать в ущерб другим сюжетам, но нельзя было инсценировать. Энтузиазм был неприторен и доходил до экстаза. Уже потом, когда фильм был показан в ГДР, один актер дрезденского театра сказал потрясенно: «Я видел лицо моего народа, каким он был двадцать лет назад,— и это страшно».

Было тому много объективных причин, связанных с унизительным Версальским договором, безработицей, кризисом, растерянностью нации. Но это было еще и запрограммировано национал-социализмом. Национал-социализм не собирался пренебрегать массами. Гитлер прямо писал, что «если всенемецкое национальное движение хотело провести действительно серьезную борьбу, оно должно было прежде всего постараться завоевать массы».

Поэтому такое решающее значение для национал-социализма приобретала пропаганда. Гитлер цинично замечал по этому поводу, что хорошо поставленная пропаганда может превратить в представлении народа самый ад в рай и наоборот.

«К кому должна обращаться пропаганда,— спрашивал он,— к образованной интеллигенции или к громадной массе малообразованных людей?

Нам было ясно, что пропаганда вечно должна обращаться только к массе».

Но апеллируя к массе, льстя ей при случае, Гитлер откровенно презирал тех самых арийцев, которых он высокопарно называл Прометеями человечества. У него было на этот счет два совершенно разных подхода. С «теоретической» точки зрения он относился к своим соотечественникам как к единственному народу, достойному существования и господства. Впрочем, величие его он относил преимущественно к далекому прошлому и к будущему — тоже далекому.

С практической же точки зрения — и это относилось уже к современникам — Гитлер рассматривал свой избранный народ как скопище трусливых, примитивных, не способных на самостоятельность статистических единиц, как «массу». Эту «массу» и следовало завоевать любыми, самыми грубыми средствами, пользуясь преимущественно ее слабостями, о которых фюрер безо всякого стеснения писал: «Масса косна и ленива. Она неохотно берет в руки печатное произведение. Все действительно великие исторические перевороты сделаны были при помощи устного слова. Я постепенно учился искусству массового оратора. У меня явился надлежащий пафос, я научился владеть жестами».

Почти каждый день в хронике мы видели один — а чаще несколько — митингов по какому-нибудь поводу, где фюрер — а часто кто-нибудь еще из деятелей «третьего рейха» — вопил на трибуне, воздевая руки, не жалея голосовых связок, обливаясь потом, кривляясь, как нам казалось, до неприличия и не боясь самого откровенного комедиантства,— в этом тоже был свой заранее рассчитанный смысл.

«Чем меньше так называемого научного балласта в нашей пропаганде, чем больше обращается она исключительно к чувству толпы, тем больше будет успех».

«Душа народа отличается во многих отношениях женственными чертами. Доводы трезвого рассудка на нее действуют меньше, чем доводы чувства...»

«Движущая сила самых могучих

переворотов на земле всегда заключалась в фанатизме масс, порой доходившем до истерии, но никогда эта движущая сила не заключалась в каких-либо научных идеях, внезапно овладевших массами».

Самое интересное, что книгу, написанную в свое время в практических целях, в «третьем рейхе» должен был изучить каждый, и каждый мог прочесть, что о нем думает фюрер. Но, видимо, никто не хотел отнести его слова о «массе» лично к себе.

Однажды в архиве Госфильмофонда нам попалась пленка, состоявшая сплошь из выступлений Геббельса — второго оратора рейха, и, очевидно, смонтированная операторами из честного подхалимажа. Для нас она явилась наглядной демонстрацией ораторской школы национал-социализма, обнаружив с научной достоверностью, что ее приемы и уловки вовсе не являются достоянием одного фюрера, Брехт в «Карьере Артуро Уи» не так уж сильно гиперболизировал: фашистские ораторы должны были быть актерами. Может быть, это больше всего заметно было у Муссолини — благодаря его южному темпераменту. Когда группе попалось однажды среди монтажных срезок выступление Муссолини с балкона, было тут же решено вставить его в картину, не монтируя,— это был уже просто цирк. Но самое удивительное, странное и даже страшное, что толпа на площади относилась ко всему происходящему не только без юмора, но с неподдельным и фанатичным энтузиазмом...

Откровения, рассуждения, предположения, намерения и обещания Гитлера, изложенные в «Mein Kampf» в 1924 году, находили буквальное подтверждение в хронике «третьего рейха», которая изо дня в день шла перед нами на экране. И вот на одном из этапов работы вся эта масса подлинного документального материала потеснила первоначальные планы сочетания его с художественным, и мы поняли, что надо было искать новое содержание будущих глав. Возник соблазн расположить их в более или менее близком соответствии с пресловутой «Книгой немцев», сделав фильм как бы наглядной и страшной реализацией нацистской «утопии». Так возникла еще одна промежуточная сценарная разработка фильма.

Для нас, подавленных в ту пору количеством материала, «Mein Kampf» представляла собой незаменимый комментарий к экрану, поясняя механизм всей этой огромной оперной постановки в духе любимого фюрером Вагнера, именуемой «третьим рейхом». Нам даже показалось тогда, что некоторые особо выразительные тексты из этой книги должны в своем оригинальном виде прозвучать за кадром.

С самого начала мы предполагали наряду с документальными кадрами воспользоваться документальными же текстами — из книг, газет, речей, сообщений того времени. А также «документальной» музыкой — оригинальными мелодиями и песнями.

Текст фюрера должен был осуществлять в этом варианте «самокомментарий» изобразительного материала.

Из нацистской хроники Михаил Ильич собрал воедино многочисленные и эффектные кадры всякого рода шествий и празднований — в том числе траурных «дней поминовений», которые обставлялись весьма пышно. Похороны были вообще особенно любимы в национал-социалистском государстве. Все это повторялось и повторялось в полном соответствии с гитлеровским принципом, что «всякая пропаганда обязательно должна ограничиваться немногими идеями, но зато повторять их бесконечно...», а также с тем, что «успех всякой рекламы — и это одинаково относится к коммерческой и к политической рекламе — заложен только в настойчивом, равномерном и длительном ее применении».

Что же повторялось бесконечно?

«...Кадры ночных шествий с факелами. Костры из «Вечного леса», на которых хоронят германских воинов, праздник солнцеворота, ряженые из карнавалов, праздник 700-летия Бер-

лина, одним словом,— сюита кадров в духе тевтонской романтики. Все подчинялось той главной идее, на которой Гитлер построил свою пропаганду, под знамя которой он хотел привлечь народ,— идее расы.

Идея высшей расы должна была искупить для побежденной нации горечь поражения.

Идея высшей расы давала обывателю чувство превосходства над соседом.

Идея расы придавала ореол романтики грубому насилию и военщине.

Здесь был точный расчет на психологию обывателя. Ему был дан наконец-то «символ веры».

Другим «открытием» фюрера, вытекающим из идеи расы, была идея антисемитизма.

«Искусство истинно великого народного вождя,— писал он,— вообще во все времена заключается прежде всего в том, чтобы не дробить внимания народа, а концентрировать его всегда против одного-единственного противника. Чем более концентрирована будет воля народа к борьбе за одну-единственную цель, тем больше будет притягательная сила данного движения и тем больше будет размах борьбы. Гениальный вождь сумеет показать народу даже различных противников на одной линии... Необходимо взять за одну скобку всех противников, хотя бы они и сильно отличались друг от друга, тогда получится, что масса твоих собственных сторонников будет чувствовать себя противостоящей лишь одному-единственному противнику. Это укрепляет веру в собственную правоту и увеличивает озлобление против тех, кто нападает на правое дело».

Таким «единственным противником» фюрер сделал мифическую фигуру международного еврея.

Позднее на вопрос Раушнинга, намерен ли он истребить всех евреев сразу, Гитлер ответил: «Нет, тогда мы должны были бы снова кого-то искать. Существенно всегда иметь перед собой осязаемого противника, а не голую абстракцию».

Фюрер достаточно цинично отдавал себе отчет в том, что антисемитизм — пропагандистский трюк.

Глубоко презирая «массу», считая каждого третьего немца предателем, будучи уверенным, что масса труслива и понимает только силу, национал-социализм в то же время стремился воспитать в каждом представителе этой массы самый откровенный национализм — чувство своего ни от чего не зависимого и даже горделивого шовинизма. «Мы должны воспитать своих граждан так, чтобы каждый из них считал большей честью состоять подметальщиком в своем собственном государстве, чем королем в чужом государстве».

Превосходство арийцев было, впрочем, не единственным национал-социалистским мифом. Реализуя вторую половину названия партии, был создан миф о единстве нации и о демократизме ее вождей. Гитлеру на экране умильно подносили испуганных детишек для целования, толстый Геринг демократично хлебал общий суп среди народа за длинными столами, выставленными на улицу, Геббельс на елке, как добрый Дед Мороз, раздавал подарки детишкам — нас тошнило от грубой сусальности этих инсценированных «для народа» кадров. А в срезках от тех же самых «Wochenschau», педантично сохраненных в архиве, мы находим кадры, где просителя, прорвавшегося к автомобилю фюрера с прошением, деловито обыскивала охрана, так же, как поваров, подносивших ему громадный именинный торт. В альбомах Курта Гофмана немалое место принадлежало снимкам виллы Бергхоф, которая своим убранством (как, впрочем, и охотничьи и прочие «дома» и «домики» нацистских бонз) настолько противоречила рекламируемому демократизму вождей нации, что вызвала специальную директиву Геббельса: «отныне пресса не должна подробно описывать приемы, роскошные обеды, употреблять выражение вроде «сливки общества», а давать свои коммен-

тарии в строгих официальных тонах».

При этом пресса, радио, кино должны были ежечасно показывать, как прекрасно живется немецкому труженику, тружениками считались и рабочие, и работодатели.

Немецкое туристическое общество «Сила в радости» организует поездки рабочих на Мадейру. На палубе теплохода «Хорст Вессель» лежат в шезлонгах счастливчики — аппарат фиксирует их мозолистые руки потомственных рабочих.

Геринг принимает из рук тирольской крестьянки кружку с пивом и к всеобщему восторгу чмокает девушку — праздник охотников.

Строительство автобанов — крупные и мелкие «ляйтеры» вплоть до самого фюрера трудятся в поте лица, копая землю,— они открывают строительство дорог по всей стране.

«Национал-социалистское государство не знает классов,— писал Гитлер,— и рабочие национал-социалисты, и работодатели национал-социалисты одинаково являются только слугами общества и выполняют его поручения».

И ироническим комментарием к этим словам на экране — юбилей Круппа. Банкет с участием всей национал-социалистской верхушки...

«Наш строй предоставит тем и другим максимальную личную свободу в выполнении их обязанностей»,— говорилось в «Mein Kampf». А тех, кто не понимал счастья этой свободы и не хотел выполнять обязанности,— тех ожидала иная судьба.

В нацистской хронике, естественно, не найти кадров ночных арестов, допросов, концлагерей. Можно было бы лишь в фонограмме услышать стук сапог по лестнице, звонок в дверь, вскрик... Но Гитлер и об этом написал в своей книге, предупреждая нападки сторонников либеральных свобод. «Психика широких масс совершенно невосприимчива к слабому и половинчатому... масса больше любит властелина, чем того, кто у нее чего-либо просит. Масса чувствует себя более удовлетворенной таким учением, которое не терпит рядом с собой никакого другого, нежели допущением различных либеральных вольностей.

Большей частью масса не знает, что делать с либеральными свободами, и даже чувствует себя при этом покинутой».

Примерно так казалось нам тогда возможным построить картину вдвойне документально; разоблачая нацизм самим нацизмом, поверяя его практику, отраженную в миллионах метров пленки, его теорией, изложенной в книге Гитлера «Mein Kampf».

Иногда дело принимало курьезный оборот и давало основания надеяться, что в этом подчас страшном фильме появятся эпизоды комические, сатирические или просто фарсовые.

Точно так же, как Гитлер третировал своего арийца как труса, дурака и невежду, когда писал о завоевании массы, он относился к нему как к скоту, когда размышлял о будущем этой «лучшей в мире расы». Тут поражала сама терминология. Брак, с точки зрения фюрера, имел лишь одно и притом самое утилитарное назначение: «размножение наиболее ценной в расовом отношении части нации». Такие слова, как «порода» (отнюдь не в метафорическом, а в самом прямом, сельскохозяйственном смысле), «размножение», «разведение», «скрещивание», вполне серьезно употреблялись идеологами «третьего рейха» применительно к собственному избранному народу. Дистанция между напыщенным обожествлением арийской расы, которая признавалась единственной ценностью, и утилитарным, прагматическим, циничным подходом к ее реальным представителям каждый раз поражала заново. И нигде национал-социалистский человек не подвергался такому унижению, как именно в расовом вопросе, который давал ему право на истребление прочих народов.

Во время просмотров культурфильмов мы наткнулись на несколько сюжетов, которые серьезно трактовали курьезную тему «размножения».

Культурфильмы вообще были своеобразным «открытием» нашей съемочной группы. Обычно авторы монтажных лент смотрели только хронику. Мы просмотрели еще и массу культурфильмов, и они дали нам кое-что из той области «души» и «психологии», о которой мы мечтали с самого начала.

В одном культурфильме подробно было показано, как жених и невеста приходят на осмотр к доктору, чтобы перед вступлением в брак определить взаимную ценность с точки зрения «породы», «размножения» и «разведения». Сюжет был настолько показательно глуп, что вошел потом в фильм лишь с небольшими купюрами. Другой сюжет, долженствующий оправдать «стерилизацию» дефективных, был настолько страшен, что в фильм не был включен.

Нам очень хотелось показать при этом Гитлера, Геббельса, Штрайхера и прочих вождей нацизма, из которых, если применить к ним их собственные теории, ни один не был кондиционен.

Но хроника приносила новые забавные детали на ту же тему, и мы отказались от этой очень уж наглядной иллюстрации...

Впрочем, глава сценария о размножении почти без изменений вошла потом в фильм.

Перефразируя Хемингуэя, можно сказать, что каждый фильм подобен айсбергу: бóльшая его часть остается невидима зрителю. В особенности это касается монтажных лент: из 60 тысяч метров уже отобранной съемочной группой пленки лишь три тысячи вошли потом в фильм.

То же относится и к работе в целом. Мы приводим все эти варианты не потому, что они нам кажутся столь важными, а потому, что вся работа от начала до конца была экспериментом и от каждого варианта плана, нового поиска что-то оседало в фильме. Это постоянно питало фильм, который Ромм складывал постепенно, методом «проб и ошибок».

Было бы ложью сказать, что наша совместная работа с ним напоминала идиллию. В ней было свое взаимопонимание и свое взаимонепонимание, своя позиционная война из-за тех или иных решений — картины, главы, эпизода. Мы ходили убеждать и уговаривать Михаила Ильича, когда что-то казалось нам очень ясным, позволяли себе спорить с ним — что съемочной группе, привыкшей к кинематографической дисциплине, казалось нахальным,— и старались помочь нашему маститому режиссеру чем могли, когда его правота была нам очевидна.

Михаил Ильич Ромм являл собой пример художника, который ничего не постигает чисто рациональным путем. Вы можете сто раз доказывать ему, казалось бы, ясную мысль — до тех пор, пока он каким-то своим путем не прочувствует и не придет к ней сам, она для него — звук пустой. И если он ее не чувствует, убедить его вообще невозможно. Так было, например, с идеей сочетать кинодокументы хроники с «документами эмоций», какими являются игровые фильмы.

Зато если мысль дает толчок его творческому воображению, режиссура Ромма становится необычайно образной, точной и эмоциональной.

Так название «Обыкновенный фашизм», которое сначала казалось ему скучным, недостаточно выразительным, которое потом даже раздражало его из-за недостатка кадров повседневной жизни в репрезентативной хронике «третьего рейха», все же засело где-то глубоко в воображении режиссера и вылилось в конце концов в прекрасном — на наш взгляд, хрестоматийном — монтаже главы, которая так и называется «Обыкновенный фашизм» и где уже избитая на экране в привычных контрастах тема нацистских зверств получила глубокое человеческое звучание именно оттого, что их совершают обыкновенные, не злые, не изощренно жестокие солдаты вермахта, шагающие под бодрую песню по дорогам Западной Европы и России.

Вопреки утвердившемуся мнению о преимущественном интеллектуализме режиссуры Ромма мы увидели, что он обладает почти детской непосредственностью восприятия, силой эмоций и для него нет другого пути выражения самой сложной мысли, кроме как через эмоцию. След тех потрясений, которые переживал Михаил Ильич перед экраном в маленьком зале № 16, остался в фильме и составляет самую сильную его черту.

В какой-то момент мы поняли, что фильм должен и может быть только таким, каким делает его Михаил Ильич Ромм. Это не значит, что мы перестали с ним спорить,— о нет! Но фильм приобрел бесценное качество: доходчивость до каждого, размах чувства, который свойствен мало какой игровой картине.

А нам хотелось сделать *этот* фильм на *этом* материале для многих — по возможности для все...

Мы научились обуздывать всплески своих авторских чувств. Мы научились подавлять в себе позывы вступать в полемику по частностям. Мы по мере сил старались научиться трудному искусству кинематографистов растворяться в общей работе съемочной группы...

И вот настал день, когда картина в основном и главном была сложена. Уже была написана музыка. Уже наш маститый звукооператор С. Минервин, еще робея перед кощунственностью контраста, пробовал «подкладывать» под фотографии казней, чередующихся с кадрами немудрящих солдатских развлечений, веселую маршеобразную песню...

Оставалось — немногое. Оставалось — главное. Текст.

Мы думали об этом с первого дня. Мы старались не думать об этом во время работы. И решение пришло, казалось, само собой, казалось — неожиданно, казалось, легко. Но это только казалось.

●

...Мы заходим в аппаратную студии звукозаписи. Навстречу — человек. Он в одних носках, без башмаков, лицо у него расстроенное. «Пока я просто говорил в зале, все было нормально, а здесь, в этой студийной тишине, я перехожу на какой-то руководящий бас... Туфли скрипят отчаянно, пришлось их снять... К тому же я опять оговорился, и все пошло насмарку... я же не актер, в конце концов, я не умею...» И он снова уходит в студию, чтобы в поте лица записать четвертый или пятый дубль текста к одной из глав картины...

Этот «неопытный» диктор, этот «начинающий» актер все тот же Ромм. На шестьдесят пятом году ему приходится овладевать еще одной профессией.

Впрочем, все дело как раз в том, что Ромм меньше всего похож на профессионального диктора. Он похож на самого себя — на человека, который размышляет, негодует, спрашивает, шутит, иронизирует, скорбит.

Пока фильм еще складывался, Михаил Ильич часто сажал кого-нибудь в просмотровый зал и показывал для пробы главу, часть или черновой проект всей картины — он не был в этой работе уверенным в себе мэтром, а был экспериментатором. Показ он обычно сопровождал пояснением.

И однажды, когда Михаил Ильич в очередной раз показывал кому-то материал будущего фильма, мы вдруг поняли: да вот же он, дикторский текст! Вернее, не дикторский, а человеческий, личный, роммовский — тот, который только и может быть в этой очень лично, от себя смонтированной картине и который даст ей последний, заключительный штрих, отличающий ее от среднего типа документального фильма!

Так — опять-таки «случайно» — родилось то, что окончательно решило картину. Мы уговорили Ромма взять на себя роль «от автора».

Это была тяжелая работа, можно сказать, каторжная, и не раз он проклинал нас за эту идею.

Ромм наговаривал текст на пленку,

его расшифровывали, читали, правили, дополняли, снова записывали... И так бесконечное число раз.

За видимой импровизационностью и непосредственностью стояли почти два года работы, все неосуществленные варианты, 57 тысяч метров пленки отобранной и не вошедшей в фильм хроники, огромное количество прочитанного материала.

Почти двухлетняя работа подходила к концу...

Впрочем, об этой работе, равно как и о тех уроках, которые он вынес для себя из этой работы, Михаил Ильич рассказал сам.

Мы же писали главным образом, хотя и очень бегло, о том, что принято называть словом «сценарий». И что в монтажном фильме остается за кадром.

За кадром этого фильма осталось много других и разных лент, которые еще можно сделать на том же материале и тем же монтажным способом и которые будут иными, чем «Обыкновенный фашизм».

Слова «монтажный фильм» или «антифашистский монтажный фильм» могут вызвать представление о чем-то вполне определенном, однозначном. Между тем, работая над «Обыкновенным фашизмом», мы убеждались в том, что монтажный фильм столь же разнообразен по своим возможностям, как и художественный. Он может стать лирическим, публицистическим, поэтическим, он может быть сделан в расчете на самого широкого или на узкого зрителя, может быть трудным или общедоступным и разными способами раскрывать разные аспекты темы в зависимости от поставленной задачи.

За время нашей работы мы много думали о принципах монтажного фильма и документального кино.

В «третьем рейхе» знали силу хроникальных съемок: документальное кино нацистской эпохи оставило такие сильные пропагандистские ленты, как «Крещение огнем» — блицкриг против Польши или «Триумф воли» — партайтаг в Нюрнберге. Над ними работали мастера документалистики высокого класса. Между тем оно не оставило почти ничего, что рассказывало бы о повседневной жизни людей «каждого дня». Поэтому какая-нибудь ерундовая сценка в парке или на улице вызывала у нас обостренный интерес.

Мы поняли, какая это ценность — документальный рассказ о простой человеческой жизни.

Кинематографисты знают, что время — враг игрового кино и друг документального. Сюжеты хроники — даже самые бесхитростные — с каждым годом становятся интереснее.

Мы поняли, как существенно — и для сегодня, и для завтра — сохранить облик обычной жизни.

Хроника, даже репрезентативная, рассказывала о том, что́ кинематографисты хотели продемонстрировать, и о том, что они хотели скрыть, оставить «за кадром» истории.

Мы поняли, какие богатые возможности для анализа действительности таит в себе кинематографический документ — документ жизни и документ эмоций — то есть игровой фильм в соединении с хроникой.

Пополнялся реестр приемов, список возможных тем и сюжетов: одно время была даже идея создать под руководством Ромма небольшую экспериментальную студию документального кино. Но случайности не всегда сходятся так удачно, как при начале «Обыкновенного фашизма». А жаль!..

●

...И вот мы снова на просмотре «Обыкновенного фашизма» в проекционной кинотеатра, где заряжают в аппарат четырнадцать коробок с лентой, в которой спрессованы два года нашей жизни. Только речь доносится с экрана на немецком языке. Актер брехтовского «Берлинер ансамбля» Мартин Флёрхингер дублирует Михаила Ильича Ромма. И зал другой. Он настороженно молчит там, где у нас оживление, и плачет в смешных местах. Работа над фильмом кончилась, судьба фильма началась...

Иллюзион

«Комсомольск», СССР (1938)

«Комсомольск».
Мотя — В. Телегина, Наташа — Т. Макарова

Фильм вышел на экран полвека назад. Хотелось бы извлечь из юбилея его рабочий смысл.

Сначала назовем другую дату. В 1931 году С. А. Герасимов возглавлял актерскую мастерскую в Ленинградском институте сценических искусств. Вот отправная точка Герасимова-педагога. Этот род его деятельности принес кино столько известных имен, что они с трудом поддаются учету. В те годы сосчитать было гораздо легче: Т. Макарова, О. Жаков, И. Кузнецов, А. Апсолон, П. Алейников. Ученики его мастерской стали исполнителями ролей в фильме «Семеро смелых». Атмосфера крепкого актерского товарищества — то, что можно назвать студийной атмосферой, оказала сильнейшее нравственное и художественное влияние на сам коллективный образ зимовщиков. Такая связь между педагогикой и творчеством явится для Герасимова традицией. Актеры театра Н. Боголюбов и И. Новосельцев вошли в студийную атмосферу съемок на равных и замкнули собой ансамбль фильма.

В. Пудовкин написал тогда книгу «Актер в фильме». Вот что он сказал в ней о Герасимове: «Ему удалось найти правильную форму речи на экране, не потеряв тончайшей выразительности мимики актера, которая была доведена до большой высоты в немом кино».

Как и в немом кино, велика была роль

«Комсомольск»

Авторы сценария *З. Маркина, М. Витухновский, С. Герасимов.* Режиссер *С. Герасимов.* Оператор *А. Гинцбург.* Художник *В. Семенов.* Композитор *В. Пушков.* В ролях: *Т. Макарова, И. Новосельцев, Н. Крючков, П. Волков, П. Алейников, В. Телегина, В. Кулаков, Г. Жженов* и другие. «Ленфильм».

натуры в «Семеро смелых»: съемки происходили на Кольском полуострове, в условиях, приближенных к реальным.

Из поездки на Дальний Восток режиссер привез — в проекте — свой новый фильм «Комсомольск». Строительство города на Амуре, то есть реальное событие, превратилось в событие художественное. Для Герасимова это было открытием новых сторон своей поэтики, когда найденная им и его актерами манера человеческого общения, найденная для семерых, вдруг распространилась на город. Было бы наивным думать, что такой скачок мог свершиться безболезненно и бесконфликтно. Книга «Из истории «Ленфильма» содержит документы о постановке «Комсомольска». По ним видно, в каких спорах создавался фильм и как нелегко решалась выбранная Герасимовым задача: «рассказать о нескольких людях Комсомольска, постоянно соприкасая, вводя в центр событий сам Комсомольск»[1]. Сюда же надо присовокупить шпионскую интригу, которая занимала в фабуле весомое место, но не прибавляла ей достоверности. В заключении ГУКа на сценарий указывалось: «Чтобы сделать вредительские происки Чеканова значительными и угрожающими, надо показать его связь с контрреволюционной организацией...»[2] Все это привело к появлению в фильме некоего пласта материала, который Георгий Васильев тогда же назвал «непреоборенной публицистикой»[3].

Тем не менее фильм стал художественным событием. Он по-своему решал одну из центральных проблем нашего кино, связанную с тем, что жизнь постоянно предоставляла ему строительные площадки в качестве съемочных.

Ни вековая тайга, ни река Амур, ни развороченная стройкой земля — объекты все масштабные, претендовавшие заполнить кадр целиком — не заставили Герасимова отступиться от своего принципа: подробного, пристального, детального наблюдения за жизнью человека. А людей на экране стало больше, много больше. Чтобы не превратить их в фон, требовался особенно точный и быстрый режиссерский глаз.

Парень в картузе с большим козырьком увидел, как новенькая, только что приехавшая, бежит к шалашу, где живет ее муж; посмотрел вслед, расплылся: «Ой, торопится-то как, милка моя...» Мужская зависть, добродушие сильного, насмешника, лексика фразы — и человек вошел в фильм. Нужно было тратить на него кадр или приберечь метраж для чего-то более важного? Работа над «Комсомольском» тем-то и была трудна, что режиссер учился извлекать социальный эффект из обыденности, присмотренной любовно и тщательно.

«Кисленького не привезла?» — девушкам в бараке хочется кисленького, в окно лезет нахальный парень, зовет Клавдию, та жеманится, идет быстрое обсуждение: «И верно, чего-то ходит, ходит... А потом от этого дети бывают». Смеются, жалеют, что их мало на стройке. Наташа, новенькая, предлагает написать в газету, пусть едут сюда девчата, но самой ей невесело, только что поссорилась с мужем, который задумал сбежать, она-то к нему ехала пятнадцать суток и все повторяет: «Пятнадцать суток»...

Из этого сложится сцена, озаглавленная, как в немом кино, титром — «Письмо». Сцена, где женский барак пишет письмо всем девушкам страны,— сцена отличная сама по себе, но и еще потому, что зритель увидел, как проросла — сквозь характеры и сквозь быт — идея этого призыва.

В тесноте заселенных бараков не терялась нить режиссерского замысла, которая связывала людей и город, характеры и стройку, быт и пафос. Пафос не мог не возникнуть в рассказе о строителях Комсомольска. Пафос возник, но не в монтажной декламации, а следующим образом: люди спят после изнурительного труда, воздух в кадрах густ, надо поднимать ребят на канал, будильник подносят к уху — спят, поставят на ноги — спят, стреляют в потолок: «На канал!» В морозной дымке плывет бревно с воткнутым флажком, гонят бревно баграми, и открывается даль Амура с пробитой во льду полоской воды.

Будят ребят, но и в зрителях тоже будят почти физическое ощущение тяжести труда, чтобы затем иметь право показать его праздничную сторону. Жизнь возникает на глазах, в виде процесса.

Съемочный аппарат сдвигается с места, идет ставшая хрестоматийной панорама — проход героини и комсомольского секретаря по раскорчеванной тайге, как по будущим улицам будущего города: асфальта нет, зато цветы рвать можно. Одна из первых больших панорам в фильмах Герасимова. Движение камеры словно вос-

[1] Из истории «Ленфильма». Сб. Л., 1975, с. 176.
[2] Там же, с. 168.
[3] Там же, с. 172.

производит ход жизни — натурально и поэтически.

Актерам нелегко сниматься в условиях таежной реальности и быть естественными, как эта реальность. Помогает закалка, полученная на Кольском полуострове,— ядро актерской труппы сохранилось. Но тут работать перед камерой труднее, и не потому, что тайга и гнус, а потому, что за каждым персонажем, выведенным на первый план, должны просматриваться другие. Надо играть как бы внутри постоянной массовки, оставаясь самими собой, не порывая пластических связей с человеческой средой, но и не растворяясь в ней. В кадрах воспроизведен особый вид жизни — на людях, в общежитиях, в котловане, на корчевке. Диалоги редки, в фильме происходит своеобразная оркестровка голосов, лиц, характеров, звучащих сразу, в одном съемочном плане.

Уроки «Комсомольска» скажутся и в «Молодой гвардии», и в «Тихом Доне», и в картинах других режиссеров, где из кинематографических массовок возникают контуры народного образа.

Т. Макарова, И. Новосельцев, Н. Крючков, П. Алейников — режиссер точно и властно подводил этих и других исполнителей ролей к тому, что сложится затем в целостное направление в мировом киноискусстве и что можно озаглавить обязывающим термином — «жизнеподобие». Это нечто совсем отличное от внешнего «потока жизни», о котором Герасимов позже говорил: «В некоторых телесериалах,да и в кинофильмах идет «поток жизни», в чем-то подчас и верно схваченный: люди живут, разводятся, женятся... Все как будто правдиво, но так нельзя строить искусство, так нельзя! Искусство всегда имеет дело с оригинальными идеями, будни должны приобретать черты жанра. Главное — что́ хочет художник сказать»[4].

Одну роль в «Комсомольске» и одно актерское имя хочется вспомнить особо. Мотя Котенкова — дебют Валентины Телегиной. Роль, что называется, второплановая, сюжет фильма не испытывает в ней острой необходимости. Но без Моти Котенковой нет фильма. Каким запасом доброты наделена эта кругленькая, смешливая девушка, какую необходимую и только ей присущую человеческую ноту вносит она в коллективный образ: естественная, как дыхание, народная интонация звучит в ее быстром говорке, и ему соответствуют округлые жесты и весь неактерский облик Телегиной.

Сколько таких «второплановых» ролей будет разбросано в фильмах Герасимова! Его кинематограф наследует русскую литературную традицию — галерею положительных народных типов. Если не бояться ассоциаций, то можно сказать, что эта «каратаевская» традиция не миновала Мотю — Телегину.

Наконец, о самом главном. В последнем интервью Герасимова есть слова, которые тогда звучали и теперь звучат трагически: «Умру я и не узнаю, увидит ли когда-нибудь кто-нибудь мои фильмы или они истлеют, а зрителям новинки будут показывать. Я думаю, так нельзя. Мы прожили жизнь честно, старались, как могли, что-то получалось, что-то не получалось. Но это прожитая жизнь, она не может, не должна уйти в никуда. Нельзя так унижать свое искусство, нельзя! Я прошу подчеркнуть это».

Подчеркнем и мы... Не в целях почтительной юбилейщины, а ради киноискусства, его сегодняшнего дня.

Марк Зак

[4] «Неделя», 1985, № 49, с. 14.

[5] Там же.

«Толпа», США (1928)

Элинор Бордмен и Джеймс Мюррей в фильме «Толпа»

Кинг Видор, американский режиссер, обративший на себя внимание фильмом «Большой парад» (1925), в 1928 году закрепил успех картиной «Толпа». Поставим себя на место кинозрителя конца 20-х годов — что он был вправе ожидать от такого названия?

Если мы отсчитаем от этой даты — 1928 год — лет пятнадцать к началу истории кино, то застанем такую картину. Между кинематографом и старыми искусствами в разгаре борьба за передел культуры. Театр уступал позиции постепенно. В первую очередь и без боя кинематографу отошло искусство массовки. Сегодняшний зритель часто недоумевает: почему в старых фильмах столько скучных общих планов — неужели так трудно было додуматься и поставить аппарат поближе? Мы забываем: прежде чем удивить мир крупным планом, кинематограф потряс публику зрелищем еще более непривычным — емкостью общего плана. Бой быков в кино, писал Ю. Олеша, похож на половину арбуза с кишением косточек-людей. Успех итальянских «пеплумов» 10-х годов измерялся числом занятых в фильме статистов. Для «Спартака», писал тогда восхищенный А. Кугель, издатель журнала «Театр и искусство», собрали две тысячи статистов. Для «Клеопатры» построили несколько десятков египетских и римских триарем: «В сравнении с этими колоссальными постановками что значит какая-

---

«Толпа» («The Crowd»)

Авторы сценария *Кинг Видор, Джон Уивер, Гарри Бен.* Режиссер *Кинг Видор.* Оператор *Генри Шарп.* Художники *Седрик Гиббонс, Арнольд Гиллеспи.* В ролях: *Элинор Бордмен, Джеймс Мюррей, Берт Роуч, Эстелла Кларк* и другие. Производство «Метро-Голдвин-Майер».

нибудь постановка «Юлия Цезаря» в Художественном театре, от которой только и осталось в памяти, что-де улицы и дома в Риме были хороши, а люди никуда не годились... Так не только поставить, но и вымуштровать толпу для театра нельзя, как можно сделать для съемки»[1].

В 20-е годы массовка в кино стала приметой режиссерского стиля. У Абеля Ганса (о его фильме «Наполеон» см.: «Искусство кино», 1987, № 1) толпа в Конвенте — не беспорядочное кишение, движению людского массива здесь придан облик моря: толпа то плавно бушует, то тихо волнуется. У Эйзенштейна в «Октябре», если замедлить движение фильма и понаблюдать за пленкой в окошке монтажного стола, можно заметить, как расстреливаемая с крыш демонстрация не разбегается, а движется по спирали, вихреобразно. 11 000 бритоголовых, как у Замятина, статистов из «Метрополиса» Фрица Ланга изображают толпу, стилизованную под механизм. Но при всем разнообразии кинетических формул образ толпы в европейском кинематографе послушен традиции, идущей от романтиков: толпа (или «масса», если фильм — апология большинства) безлика.

В определенном смысле можно утверждать, что «Толпа» Видора открыла полемику с этой концепцией. Фильм — не столько о *толпе*, сколько о *человеке толпы*. У. Битон, обозреватель тех лет, писал: «Режиссер простер руку над толпой, и она легла на плечо малой частичке этой толпы, и эту частицу он превратил в фильм»[2].

«Рука, опустившаяся на плечо в толпе» — дает ли Видор повод для такой метафоры или это образец критического пустословия? Картина действительно начинается и заканчивается выразительным кинематографическим «жестом» — движением камеры, причем настолько смелым и по тем временам новым, что оно подробно описывалось многими. Вот отрывок из московской критической статьи 1928 года: «Камера ползет по стене небоскреба, выделяет одно из тысячи окон, открывает огромный зал с сотнями столов, за которыми сотни молодых людей выписывают что-то из одинаковых книг»[3]. На этом камера не прекращала движения. Кинг Видор в своих мемуарах подробно описал этот ныне хрестоматийный проезд: «Затем камера проникала в окно и, опускаясь, приближалась к одному из столов и к одному из клерков — нашему «герою», сосредоточенному на своих повседневных занятиях. Этот маневр камеры был задуман, чтобы проиллюстрировать нашу тему — человека из толпы. Вот как мы справились с этой технически сложной задачей: камера поднималась вдоль стены небоскреба, и, когда на экране видны одни только окна, незаметным для зрителя наплывом мы переходили к миниатюрному макету этой стены, распластанному по полу, после чего камера горизонтально скользила вдоль окон одного этажа. В нужном нам окне мы установили фотографию, отпечатанную с заранее снятого киноматериала. Камера надвигалась на окно, затем плавным наплывом фотография превращалась в «живую» сцену — интерьер огромной конторы... Чтобы продолжить наезд на нашего героя, над съемочной площадкой был натянут трос с платформой, на котором подвесили оператора»[4].

Это — начало картины, а финал ее как бы оппонирует прологу — мы видим погружение героя обратно в толпу. Герой Джон и его жена Мэри — в зрительном зале мюзик-холла, камера отъезжает, и два знакомых лица тонут во множестве веселящихся лиц. Так Видор выводит героя из-под окуляра, и это — не просто фигура киностилистики. «Толпа» — фильм об *одном из многих*. Нам говорят, что все случившееся с героем типично. Заявленная таким образом мысль Видора мало кого была способна расположить к фильму. Но он завладевает нами полновластно. Бесперспективный, казалось бы, детерминизм художественного задания оборачивается такой свободой, глотнуть которую кинозрителю удастся, может быть, только тридцать лет спустя, в лучших фильмах французской «новой волны».

Режиссер разрушает стереотипы «типичности»: человек в толпе, по Видору, располагает куда большей свободой поведения, чем герой, возвысившийся над толпой. Режиссер доказывает — страшен лишь тот детерминизм, который кроется в наших представлениях о жизни, а не тот, что заложен в ней самой. Стандартные кинематографические сюжетные положения (а именно они и создают инерцию

[1] Кугель А. Р. Утверждение театра. М., 1923, с. 187.

[2] American Film Criticism. New York, 1973, p. 382.

[3] «Кино» (газ.), 27 ноября 1928 года.

[4] Vidor K. A Tree is a Tree. New York, 1954, p. 102.

зрительского мышления) получают у Видора непредсказуемое, чуть ли не импровизационное решение, и в результате зритель обнаруживает, что попался на стандартном мышлении: ожидая штампа и не дождавшись его, он остается в дураках. Американский критик Дж. Селдес под свежим впечатлением от «Толпы» писал о любовной (а вскоре и семейной) линии фильма: «В ней нет сюжета: отсутствие лирических деталей в ее трактовке совсем не похоже на кино. Но победа господина Видора в том, что как раз отсутствие лиризма и делает эти отношения нежными и прекрасными. В гостях у родителей жены, в ожидании рождественского ужина герой ненадолго выходит одолжить у знакомых бутылку джина; но, выпив, возвращается, когда все ушли, а жена уже в постели. Лирическая кинотрадиция требует, чтобы жена устроила сцену; а господин Видор показывает нам сочувственную улыбку жены, мимолетное раскаяние мужа, и сцена оканчивается легкой перебранкой по поводу того, как правильно открывать подаренный им зонтик»[5].

Действие фильма движется от нарушения к нарушению предвзятых суждений о том, как устроена жизнь. Фильм начинается с пролога о мальчике по имени Джон, отец которого прочил сыну большое будущее. Отец умирает. Следующий кадр — знаменитый наезд: Джон, уже юноша (актер Джеймс Мюррей), один из тысячи служащих страховой компании.

Здесь в свои права вступает тема инициации, то есть вхождения в жизнь и переоценки заведомых о ней представлений (кстати, инициация — сюжет, который по праву считается одним из самых важных для американской культуры). Больше всего достается от Видора романтическому представлению о безликости толпы — его ходульность становится ясной и герою, и зрителю. Любое событие в жизни героя показано как в смысловом отношении стереоскопичное — оно и уникальное и серийное одновременно.

Первый поцелуй — в Луна-парке, в толпе, а не в уединении, как тому учило кино 20-х годов. Среди множества кроваток новорожденных, уходящих в бесконечность кадра, теряется кроватка, в которой — только что появившаяся на свет дочь героя: опять же уникальность лирического чувства погашается смысловым «общим планом». Видор впоследствии рассказывал, к каким ухищрениям ему пришлось прибегнуть, чтобы в эпизоде роддома добиться изобразительной метафоры, сходной по смыслу с той, что мы видели в начальных кадрах: «В сцене, где муж нервно ходит по коридору роддома, мы хотели создать ощущение, что в этот момент все мужья переживают то же самое. Нам потребовался длинный, уводящий почти в бесконечность коридор больницы... Наш художник сконструировал декорацию в усиленно сходящейся перспективе, причем, каждая следующая дверь в этом коридоре была меньше предыдущей. Мы даже собирались поставить у каждой миниатюрной двери по карлику-мужу, но потом решили — пусть толпа нервничающих мужей держится ближе к первому плану»[6]. Итог этого режиссерского замысла: герой остается самим собой, пока прислушивается к ритму *всеобщего*, к шуму толпы. Гибель дочери прерывает эту связь — обезумев от горя, отец умоляет толпу умолкнуть, водителей приглушить моторы, прохожих шагать тише. В немом фильме эти кадры потрясают.

Затем семейная история входит в фазу разлада. Герой теряет работу, жена (актриса Элинор Бордмен) готова уйти от него. Следует предфинальный эпизод, смелостью решения шокировавший даже дружелюбных рецензентов.

Последняя попытка примирения. Почти пустая комната, в углу — стол с патефоном. Мэри, уже не живущая с Джоном, зашла за последними вещами. Джон ждет ее с цветами (в этот день герой нашел работу) и билетами в варьете. Неловкая пауза. Джон ставит пластинку — «There is everything nice about you»[7] — и герои начинают танцевать. «Что хотел этим сказать господин Видор? — возмутился кинокритик.— Неужели людям для выражения их глубоких чувств так уж необходимо прибегать к стандартному механическому аргументу?»[8] Критик прав: музыкальная машина, патефон — воплощение духа толпы. Но любовь нашей пары может существовать только в такой среде. Чувство толпы возвращается к герою. Танцующие смеются. Наплыв — они продолжают смеяться, но уже среди зрителей варьете.

Отъезд — их лица теряются в зале.

Юрий Цивьян

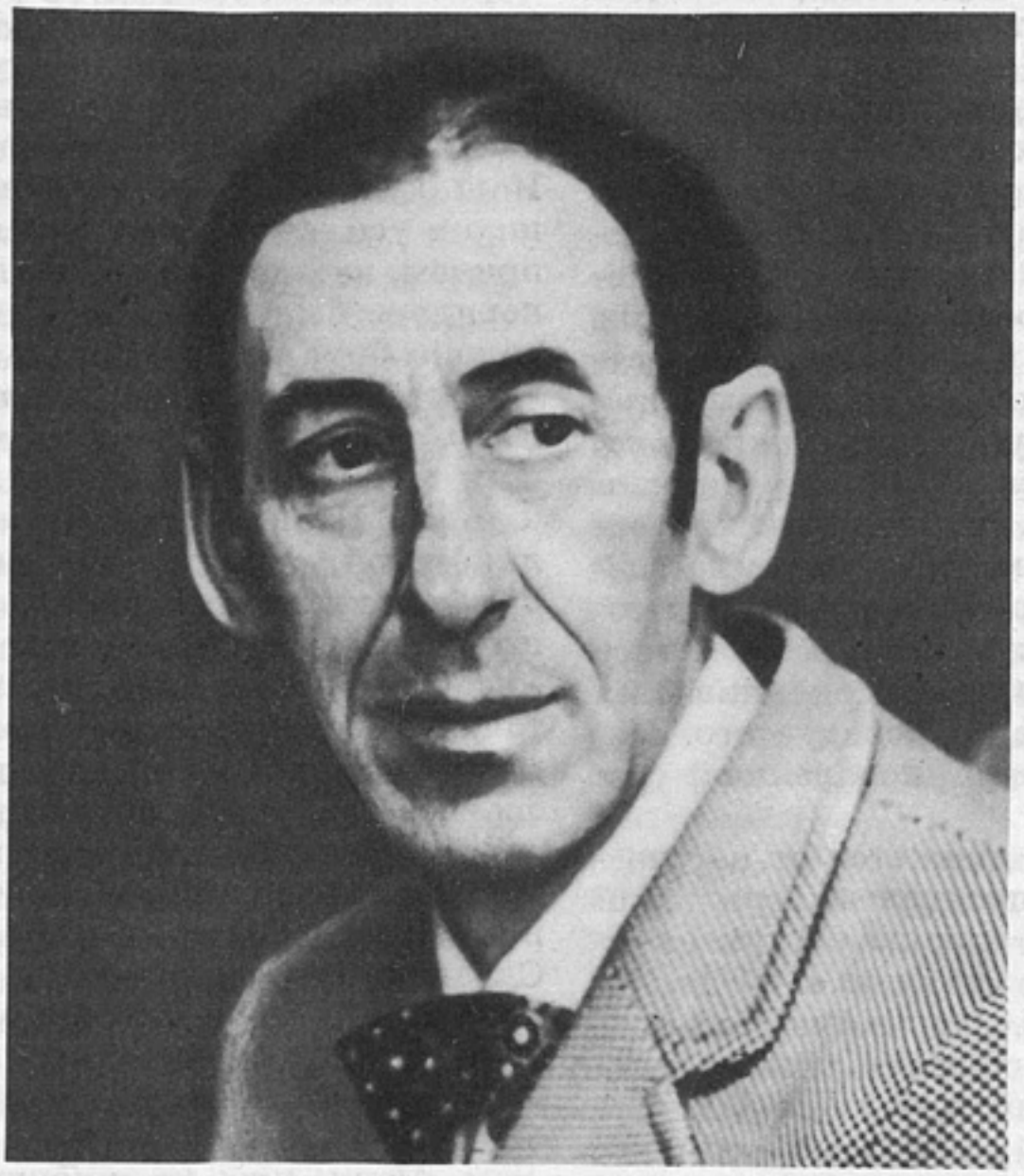
[5] Цит. по кн.: Pratt G. C. Spellbound in Darkness. New York, 1973, p. 470.

[6] Vidor K. A Tree is a Tree, p. 103.

[7] «Ты — сплошное очарование» (*англ.*).

[8] Pratt G. C. Op. cit., p. 471.

В. П. Басов



Только осенью 1946 года он, боевой офицер-артиллерист, демобилизовался. И тотчас явился во ВГИК. (А впервые пришел он в этот институт в мае 1941-го десятиклассником. Экзамены должны были начаться в августе...)

В сентябре 1946-го перед неизменно элегантным С. И. Юткевичем за столами аудитории сидели грубоватые, обветренные военными непогодами, краснорукие, в поношенных гимнастерках с орденскими планками и нашивками ранений первокурсники. Они завороженно слушали вступительные лекции Сергея Иосифовича. Кто помнит Юткевича, знают, что не блестящих лекций он не читал. У него не получалось.

Через несколько дней весь курс уже грохотал от восторга, глядя и слушая, как студент Басов изображал дорогого профессора. В этом была любовь, и это уже становилось искусством.

Очень скоро Басов стал всеобщим любимцем. Его любили даже завистники. За неоспоримый талант фантазера-реалиста, для которого основой всего была неотразимая правда жизни.

Любили Басова (но уже не все) за прямоту, смелость, остроту и резкость суждений, бесстрашную, не знающую границ, невзирающую на лица убийственную насмешливость оценок (относящихся прежде всего к самому себе).

В сложные времена Басов позволял себе говорить то, что думал о жизни и об искусстве. А иронизировать по поводу, скажем, «Клятвы», «Падения Берлина» или «Незабываемого 1919-го» было небезопасно. В мрачные дни борьбы с «космополитизмом» Басов был единственным, кто пытался защитить своего учителя Юткевича, подвергшегося травле и изгнанного из ВГИКа.

Потомственный русский интеллигент, Басов глубоко вобрал в свой нравственный состав чувство чести и личного достоинства, верность долгу и идеалу, милосердие и отзывчивость к чужим трудностям и бедам, переходящие в готовность немедленно помочь человеку, защитить правое дело. И, конечно же, юмор, ироничность.

Внутренняя скромность, стеснительность мешали ему публично открываться в самом сокровенном. Лишь в «Тишине» в образе Вохминцева наиболее прямо отразились черты автора фильма. Да еще, как ни странно это может показаться, в двух чеховских ролях — контрабасиста Смычкова (фильм «Карусель») и дьякона («Смешные люди») — открываются лирическая и трагическая стихии его души. Была еще роль Николая Левина в «Анне Карениной» Л. Толстого, к сожалению, не вошедшая в одноименный фильм.

Герои его фильмов, такие, как Бахирев, Вохминцев, Алексей Турбин,— люди бескомпромиссные и при этом лишенные ложной многозначительности.

Таков был и сам Басов.

Работать с Басовым как с актером и работать с ним актерам было очень ответственно и не просто. Это был художник огромного профессионального мастерства, требовательности, враг приблизительных разговоров и решений, которыми, к несчастью, полна наша работа на съемочной площадке; это был мастер точного ви́дения, он умел находить и фиксировать из тысячи выражений глаз одно — нужное ему.

Он поставил много картин, среди них есть заметные — «Первые радости», «Битва в пути», «Щит и меч», «Тишина», есть и послабее; он сыграл много ролей и был очень любим зрителями. Но никогда не принимал всерьез своей популярности — переносил ее столь же мужественно и достойно, как достойно и мужественно переносил свою долгую тяжкую болезнь.

Он был — повторю — истинно интеллигентным человеком, Владимир Басов. Наш друг, товарищ по душе и по оружию. Потому так трудно говорить о нем — был.

Михаил Швейцер

Свободная тема

Татьяна Бачелис

Венецианский триптих. Висконти, Стрелер, Феллини

Роман Эрнеста Хемингуэя «За рекой, в тени деревьев», написанный в 1950 году, переносил читателей в современную автору Венецию, и комментатор этого романа уверенно констатировал: «С хемингуэевским блеском сделаны многие пейзажные зарисовки», а именно: «венецианская зима, каналы, набережные, рынки и дворцы». Перечень можно было бы и пополнить, добавить лагуну, гондолы, отели, рестораны и траттории, где хемингуэевские персонажи часами беседуют на вечные хемингуэевские темы — о «настоящей войне» и «настоящих мужчинах». Полковник, герой романа, гордится тем, что во время второй мировой войны союзники не бомбили Венецию. «Это мой город»,— говорит он. «Город казался ему прекрасным»,— добавляет автор.

Тем не менее неоднократно упоминаемая красота Венеции в образной структуре романа, в сущности, не участвует. Она иной раз мельком фиксируется (и не «с хемингуэевским блеском», а скорее с хемингуэевским лаконизмом), но служит всего лишь нейтральным фоном основной теме — драматическим взаимоотношениям «настоящего мужчины» с настигшей его старостью, предощущению смерти, которой и завершается повествование. Венеция тут холодна, пронизана леденящим ветром и с внутренним миром героя соотнесена по принципу тождества: пустынная душа на пустынном фоне городского пейзажа. Не обязательно венецианского. Точно так же мог выглядеть в данном хемингуэевском романе любой другой старинный город — Флоренция или

Авиньон, Толедо или Палермо. Писателю здесь важно одно: показать, как выцветает и стынет былая красота, «зарифмовать» ее увядание с увяданием души полковника. Вот почему, читая «За рекой, в тени деревьев», Венецию не чувствуешь. Венеция этого романа — более или менее случайный, хотя и достаточно понятный знак померкшего величия.

Такое, чуть высокомерное, чуть снисходительное, восприятие «царицы морей» характерно для искусства середины XX века. Итальянские неореалисты, например, охотно снимали Флоренцию, Неаполь, Милан, Рим, то есть города, так или иначе затронутые войной, но не Венецию. Лишь на коммерческом экране иной раз возникали наиболее известные «сувенирные» венецианские достопримечательности — площадь Святого Марка, Большой канал, гондолы, причудливые мостики, — недвусмысленно намекая на причастность персонажей к «сливкам общества», к немногим избранным, кому на пиршестве бытия преподносятся и эти лакомства. Ибо Венеция

входит в туристическое меню вслед за Елисейскими полями и египетскими пирамидами, между Эскориалом и Парфеноном, Тауэром и Тадж-Махалом. И, разумеется, «открыточные», «бедекеровские» ее прелести, заласканные богатыми туристами, стали наконец вызывать антипатию серьезных художников.

Но в первой половине 70-х годов коллизия резко изменилась. Крупнейшие мастера итальянского кино и театра — Лукино Висконти, Джорджо Стрелер, Федерико Феллини — вдруг, не сговариваясь, почти одновременно обратились к венецианской теме, испытали острую потребность ввести образы Венеции в современный контекст. Исходная позиция была для всех троих общей: Венеция рассматривалась как своего рода эталон, как некое идеально гармоническое слияние красоты природной с красотой, сотворенной человеческими руками. И, следовательно, как тончайший критерий, с помощью которого можно безошибочно определить подлинность или мнимость новых эстетических ценностей. Но соприкосновение с великой культурой прошлого не могло быть идиллически мирным. Тема длящегося бытия старинной красоты, вторгаясь в пределы современного искусства, всякий раз вбирала в себя различные смыслы, обретала иной колорит, диктовала непредсказуемые формы.

Наиболее мучительно и горько прозвучала эта тема в фильме Лукино Висконти «Смерть в Венеции» (1971), основой которому послужила одноименная новелла Томаса Манна, написанная в 1911 году. В центре новеллы — фигура писателя Густава фон Ашенбаха. В фильме Ашенбах — не писатель, а композитор. Изменив профессию героя, Висконти получил возможность сблизить его с прототипом манновского персонажа, Густавом Малером, и максимально усилить мотив духовной смуты художника простым включением в фонограмму фрагментов из малеровских симфоний. Сюжетная логика новеллы Томаса Манна в фильме соблюдена, но акценты Висконти часто расставляет по-своему, иначе, то упрощая задачу, то усложняя ее.

У Томаса Манна долгожданная встреча с Венецией приносит Ашенбаху досадное разочарование. «Тупое спокойствие» моря, «гнилостный запах» лагуны, «прозаически близкий» горизонт — все это лишено поэзии, и Ашенбах, едва приехав, тотчас порывается уехать. У Висконти город и герой поначалу даны в более утонченном и менее драматичном соотношении. Чудо, которое предвкушал Ашенбах, мысленно представляя себе «ослепительную вязь фантастических строений», сказочные храмы и «воздушное великолепие» диковинных дворцов — это чудо в кадре почти не появляется. На экране не храмы и не дворцы, а чаще всего — море и небо. С импрессионистской чуткостью улавливая и фиксируя малейшие перемены освещения, Висконти начинает фильм как призрачную симфонию белизны, то слегка розовеющей, то выцветающей до пепельной серости, до белесой бескрасочности. Уходят вдаль тихие безлюдные пляжи, за ними простираются тихие опаловые воды, над ними плывут в чистом небе озаренные солнцем облака.

В этот пейзаж легко вписывается меланхоличная фигура героя: сумрачный европеец в наглухо застегнутом коричневом пальто и в фетровой шляпе, Ашенбах, каким играет его Дирк Богард, — сама корректность, чуточку чопорная, само достоинство, чуточку надменное. Но глаза печальны: Ашенбах полностью поглощен собственной внутренней драмой. Несколько раз прерывая элегичное движение фильма бурными наплывами воспоминаний о спорах и ссорах композитора с неким Альфредом, его верным другом и фанатичным оппонентом,— спорах о сущности и назначении искусства (в новелле этой полемики нет, она «пересажена» в фильм из романа Томаса Манна «Доктор Фаустус»),

Висконти дает нам понять, что композитор — в мучительном разладе с самим собой, что он тоскливо ищет выход из творческого кризиса, а возможно, даже из творческого тупика. И потому он так замкнут в себе, не замечает ни моря, ни неба. Но и разочарования Венецией, которое испытал герой Томаса Манна, герой Висконти не пережил. В фильме его портреты находятся в мирном и равнодушном колористическом согласии с пейзажами. Точно так же спокойно, бесконфликтно облик Ашенбаха сопряжен с интерьерами отеля и ресторана, где на грустное лицо композитора из-под оранжево-розовых абажуров ложится мягкий свет электрических ламп. Светло-золотистые кресла, бело-синие вазы, большие корзины цветов — и тут, в пышных интерьерах, выдержанных в стиле «ар нуво», сохраняется импрессионистская нежность красок.

Прививка музыки Малера и живописи французских импрессионистов к сюжетному стволу новеллы Томаса Манна создает несколько причудливую, но бесспорно целостную — в ее нервной зыбкости и смутно предчувствуемой тревоге — атмосферу фильма Висконти. И то обстоятельство, что Ашенбах долго остается печально равнодушен к окружающей, со всех сторон подступающей к нему красоте, оно-то исподволь и завязывает драму.

Вскоре в кадре возникает подросток Тадзио — светловолосый, гибкий, похожий на ангела кисти Лоренцо Лотто. Висконти с изумительным искусством воссоздает на экране портрет, любовно написанный Томасом Манном,— «безупречную красоту», «божественную серьезность» мальчика, его лицо, «бледное, изящно очерченное», походку, «неизъяснимо обаятельную, легкую, робкую и в то же время горделивую», «ребяческое смущение» и «одухотворенную улыбку». Ашенбах замечает мальчика во время табльдота, роняет на колени газету, в которую только что был погружен, и взор его оживает, теплеет. Но вот обед закончен, розовая дама, мать Тадзио, поднимается из-за стола, сестренки Тадзио, сопровождаемые гувернанткой, плывут к дверям, и мальчик, уходя, вдруг оглядывается и какое-то мгновение смотрит в глаза Ашенбаха.

В медлительном течении фильма это — переломный момент. С этой минуты начинается и длится красноречивый диалог взглядов, которыми изредка обмениваются усталый художник начала века и ангел, будто чудом залетевший в наш XX век из эпохи Ренессанса. Между Ашенбахом и Тадзио возникает некая магнетическая связь, прерывистая, мучительно волнующая пожилого композитора и едва замечаемая,— но все-таки замечаемая — подростком. Безмолвный контакт с Тадзио приближает к Ашенбаху Венецию: едва завидев мальчика, он вдруг становится чутко восприимчив к нежной красоте затуманенных палаццо, к жемчужной глади лагуны, к серым дымкам облаков на бледном небосводе. Новыми, помолодевшими глазами видит Ашенбах широченные пляжи Лидо, где медленно, покачивая белыми зонтиками, движутся вдоль кромки моря фланирующие дамы. И провожает восхищенным взором лебединую стайку гондол, скользящих по спокойным водам и пестрящих черными росчерками их легкую рябь. Теперь пейзажные кадры соотнесены с крупными планами лица Ашенбаха иначе, нежели в начале фильма: если раньше герой почти не замечал ни города, ни моря, ни неба, то сейчас их красота волнует композитора до боли. Ибо Тадзио внезапно очутился в самом центре окружающего Ашенбаха мира, слился с Венецией и стал как бы олицетворением ее непостижимой власти.

Сближая образ Тадзио с образом Венеции, Висконти выводит нас к самой сердцевине фильма. Подобно вольтовой дуге между этими двумя полюсами с огненной яркостью вспыхивает тема гибели эстетизма. В метафорическом сюжетосложении кар-

тины недоступность красоты выражена нарастающей, сладостно и медленно смакуемой мукой запретной любви.

Венеция окружает и сопровождает подростка, она с ним заодно. Блики света на море и блики света на девическом лице мальчика. Чистота пляжей, белизна мебели, нежнейшая опрятность, умытость всего этого мира и — такая же безгрешная чистота грациозной фигурки мальчика.

В полосатом купальном костюме Тадзио на берегу играет со своими сверстниками, вместе с ними весело вбегает в море, плавает, снова выходит на пляж, беспечно усаживается на песке. Ашенбах издали, полулежа в шезлонге, следит за каждым его движением. Потом любование постепенно обретает томительную определенность чувственного влечения. Восхищение, нарастая, превращается в вожделение. Стареющий композитор не в силах совладать с недозволенной страстью. Стараясь не упускать Тадзио из виду, он упорно — хотя и осторожно, хотя и на отдалении — следует по пятам за мальчиком, путаясь в лабиринте узких улочек. Малеровская музыка, будто содрогаясь, тревожно звучит им вдогонку.

Красоту нельзя ни присвоить, ни подчинить, красота — по изначальной идее своей — должна быть свободна. И потому как только в душе героя возникло смутное, но неодолимое желание красотой овладеть, тотчас же все изменилось в партитуре Висконти. Пока режиссер вместе с Ашенбахом блаженно и светло любовался полуобнаженной фигуркой узкобедрого мальчика, ловил объективом его женственные позы, светоносная Венеция постоянно напоминала о себе. Теперь Венеция померкла и отдалилась от героя.

Фильм, упивавшийся зыбкими, импрессионистски-нежными пейзажами, распахнулся навстречу образам зловещим, угрюмо-натуралистическим. В городе холера, пьяцетты залиты отвратительной белой известью. На улицах трупы. Прозрачный легкий воздух сгустился, вобрал в себя запахи карболки и тлена. Всюду прячется и отовсюду выглядывает смерть. Все чаще и все более упорно, спотыкаясь, из последних сил торопясь за ускользающим Тадзио, Ашенбах неловко падает возле какого-то мусорного бака на осклизлых вонючих ступенях.

Сам Висконти называл эту финальную часть фильма «симфонией упадка» и уверял, что моральное крушение Ашенбаха подано в его картине с иронией. Возможно, ирония и правда проступила в том коротеньком эпизоде, где Ашенбах, стараясь превозмочь возраст, с помощью парикмахера загримировался под юношу и попытался смешаться с толпой молодежи. Тут, под ночным небом, кривляются наглые комедианты, тут, посреди всего этого «пира во время чумы», мы замечаем и Тадзио. Мальчик стоит, облокотясь на балюстраду, и невозмутимо, без всякого интереса смотрит на грубейших фигляров. Нет, он не улыбнется, и эти ночные исчадия ада ничем не смутят спокойствие его безгрешной души.

Но перед самым финалом режиссер переносит нас в красноватый сумрак собора Сан-Марко. Темное пространство с приземистыми толстыми колоннами и холодным каменным полом будто застыло в напряженном ожидании. Тадзио молится. Ашенбах трусливо прячется за колонной и не сводит с мальчика глаз. В конце концов Тадзио почувствовал его взгляд, повернулся лицом к жалкой, немощной фигуре старика в помятом белом костюме и ответил Ашенбаху равнодушным отталкивающим взором. В этот момент ирония — если была ирония — явно покинула Висконти. Автор фильма полон сострадания к герою, отвергнутому и погибающему. И колокола собора уже звонят по нему.

В концовке фильма Венеция как будто и не нужна режиссеру. Отлив обнажил безлюдный пляж до предела — до верхней рамки кадра. Там вдали, в пустоте песков, под безжалостным солнцем вдруг валится

с шезлонга навзничь и тихо умирает Ашенбах. Но нет, это еще не конец. После того как мы увидели смерть героя, мы сызнова видим юного Тадзио. Он медленно и спокойно входит в светящееся море, долго и мечтательно идет вглубь, вдаль, в небо. Красота остается: она бессмертна, свободна и недосягаема.

Совсем иная Венеция предстала перед нами в театральном спектакле Джорджо Стрелера, в постановке «Кампьелло».

Гольдони написал эту пьесу в 1756 году, во время карнавала, и серьезного значения ей не придавал, напротив, честно признавался, что действие комедии — «наипростейшее, интрига пустяшная, перипетии совсем неинтересные». Театральная практика подтвердила его приговор: «Кампьелло» не играли, забыли. Однако как только Джорджо Стрелер извлек эту пьесу из небытия и дал ей сценическую жизнь, выяснилось, что в ней «что-то есть». Композиция, сотворенная Стрелером, произвела сильное впечатление, и советский театровед-итальянист С. Бушуева, стремясь понять, в чем же тут соль, попробовала было найти нити, связующие спектакль миланского театра Пикколо то ли с традициями неореализма, то ли с «Амаркордом» Феллини. Первая гипотеза была отброшена сразу же: Бушуева убедилась, что «стилевые приметы якобы неореалистической поэтики» обретают в композиции Стрелера «несвойственное им значение». Но вторая гипотеза пришлась исследовательнице по душе: в постановке «Кампьелло», писала она, «проза жизни на глазах зрителя расцветала поэзией так же, как в фильме Феллини».

Мне же кажется, что и эта гипотеза не подтверждается. Уникальная смесь любования с насмешливостью, восторженность и презрение, боль и радость, с которыми Феллини вглядывается в ушедшие годы, — все то, что сообщает «Амаркорду» захватывающую дух бурливую энергию, на мой взгляд, не имеет ничего общего со стрелеровской фантазией на венецианские темы. Да, оба режиссера — поэты, тут спора нет. Но — разного тембра. Спектакль Стрелера — беспечное чуть рассеянное скерцо, разыгрываемое «перстами легкими, как сон» в свободном, бедном аксессуарами сценическом пространстве. Венеция, с которой знакомит нас режиссер, туристам неведома и едва ли для них досягаема: действие происходит вдалеке от площади Святого Марка и от Большого канала, на окраине, на одной из тех крохотных пьяцетт, где жизнь, чуждая парадному роскошеству центра, от века верна патриархальным, чуть ли не провинциальным обычаям. Ни бурлящей толпы, ни ловких гондольеров, ни ряженых, ни ярко размалеванных масок — ничего этого тут нет, не бывает. Перед нами — пустой планшет на белом фоне стены, в которой прорезано несколько окон, и только одно окно, заключенное художником Лучано Дамиани в изящную раму из розоватого камня, может быть воспринято как сдержанный, но внятный намек на сопричастность венецианской красоте. Окно это расположено слева и представляет собою нечто вроде второй маленькой сцены на сцене: шторы приподымаются наподобие театрального занавеса, и там, в окне, время от времени затевается своя игра, непринужденно соприкасающаяся с игрой персонажей на заснеженном планшете. Да, да, Венеция — под снегопадом, Венеция — в снегу! И в этой снежной белизне скромно чернеют деревянные лесенки и узенькие балкончики по бокам.

Дыхание севера, овевая композицию Стрелера, тайно соответствует намерению режиссера уловить особый ритм и особый, холодноватый колорит жизни венецианского предместья. То и дело там и сям режиссер размещает оживленные группки актеров, но все они — немноголюдны, эскизны. Персонажи легко и быстро перебрасываются снежками и щебечущими репликами. Мы не успеваем вникнуть ни в суть их переживаний, ни в пу-

таницу их взаимоотношений, да режиссер на этом и не настаивает. У него — другие заботы.

Мизансценический рисунок Стрелера вторит всем тем давнишним правилам, которым безропотно повинуется ежевечерний ход любовной игры. Девушки тут не смеют выходить на улицу (и, значит, спускаться на планшет), где фланируют их кавалеры. Кавалерам строго-настрого запрещено входить в дома (то есть подниматься по лесенкам), где обитают их избранницы. Поэтому многообещающие улыбки девиц, выпархивающих на балкончики и весело перекликающихся между собой, как бы случайно — но без промаха! — устремлены вниз, а призывные взгляды и задорные словечки молодых людей летят вверх, туда, где прячутся и где появляются бойкие красотки.

На пятачке пьяцетты, на кампьелло (слово это означает и перекресток, и маленькую площадь, и окружающие ее дома), проходит вся жизнь здешних обитателей. Понятное дело, тут все всё обо всех знают. Невинный флирт ведется под бдительным надзором старых вдовушек, либо полощущих белье, либо мотающих шерсть, всегда о чем-то судачащих, но примечающих буквально все: каждое движение, каждый взгляд. Присутствие этих кумушек — обязательно, оно — неотъемлемая составная часть ритуала ухаживания, оно предшествует объяснению, сватовству, свадьбе. Любовь возникает и протекает в издавна выработанных, свято соблюдаемых и, кажется нам,— в остужающих, а возможно, даже и оскорбляющих молодое чувство формах.

Но замечательная догадка Стрелера состоит в том, что повиновение обычаю не сковывает, не гасит, а, напротив, разжигает и огонь любви, и радость бытия, скользящую в безгрешной чистоте чинных, аскетически простых мизансцен. Спектакль вообще на удивление прост. Настолько прост, что на первый взгляд ажурная легкость этой постройки выглядит суховатой и бедноватой. Лишь постепенно догадываешься, какая изощренность скрывается за ее видимой простотой, сколько энергии затрачено, чтобы добиться впечатления своевольной живости и даже как бы необязательности действия. Ведь в первой половине спектакля в сущности ничего не случилось. Сюжетные ниточки обрываются, едва завязавшись, эпизоды, небрежно соединенные случайной репликой или переходом персонажа из одной группки в другую, остаются смыслово разрозненными. Их по-настоящему скрепляет воедино только общая атмосфера невесть откуда взявшегося — в пустоте, в переплясе белых снежинок на фоне белого задника, — ничем, кажется, не обоснованного, однако же постоянно ощутимого и возбуждающего ожидания праздника.

Праздник должен произойти, должен состояться, недаром же шикарный Кавалер — Акилле Милло — настаивает: «Не говорите мне про меланхолию — завтра карнавал!» Богатый Кавалер приехал из Неаполя, а это значит, что для всех обитателей кампьелло он все равно что иностранец, его и понять-то мудрено: говорит на другом диалекте. Но кто же откажется от дарового угощения и от возможности повеселиться всласть? Во второй части спектакля по воле Кавалера карнавальное буйство захлестывает пьяцетту. Белый задник уплывает ввысь, нам открывается картина шумной пирушки. Застолье ликует и пенится, персонажи, смеясь и напевая, выплескиваются на планшет. И кокетливые девушки, и почтенные вдовушки пускаются в пляс, лихо взметывая юбки и высоко закидывая ноги. Но этот взрыв бесшабашного озорства короток, и «меланхолия», о которой не желал слышать Кавалер, снова дает себя знать.

В беспечную партитуру Стрелера просачивается грусть. Она ощутима в замедленной смене мизансцен, в сдержанности цветовой гаммы, в странной аритмии вдруг притормаживаемого движения и в томительной

долготе пауз. Стрелер будто ловит мимолетные виденья, останавливает их и вглядывается в них с почти нескрываемой печалью.

Вот в окне появляется грациозная Ньезе — Антонелла Мунари. Девушка в черной полумаске напоминает старинный поясной портрет в дорогой раме. На этот портрет снизу, с планшета восторженно смотрит Кавалер в долгополом кафтане табачного цвета. Пауза. Потом портрет оживает, Ньезе, простолюдинка, похожая на маркизу, высовывается из рамы окна и кокетливо машет Кавалеру. Он ответно приветствует Ньезе взмахом руки, затянутой в белую перчатку. Вот, собственно, и всё — никакого развития эпизод не имеет. Тем не менее некоторые итальянские критики вычитали в нем попытку опровергнуть социальную иерархию: бедная девушка из народа возвышена над богатым и родовитым Кавалером, смотрит на него сверху вниз. Честно говоря, оснований для подобных социологических умозаключений ни эта мизансцена, ни вся композиция Стрелера не дают. Автора спектакля волнуют иные мотивы. В финале они звучат уже вполне явственно.

Пьеса кончается тем, что заезжий Кавалер покидает кампьелло с юной капризницей Гаспариной. Казалось бы, и прекрасно: ведь что ни говори, а они хотят счастья, веселья, празднества и, конечно, рады расстаться с убогой монотонностью маленького, замкнутого и отрешенного от парадной Венеции мирка. Однако прощание Гаспарины — Микаэлы Эздры с обитателями пьяцетты послужило для Стрелера поводом завершить спектакль волнующей ностальгической нотой.

В длинном белом платье, в маленькой черной шляпке Гаспарина останавливалась у рампы спиной к публике, лицом — к тем, кого она оставляла, и восклицала с каким-то отчаянием, чуть не навзрыд: «О, Венеция, милая моя Венеция... О, дорогой кампьелло!..» После чего об руку с Кавалером спускалась в зрительный зал и уже без оглядки уходила прочь, пересекая партер. А те, с кем она рассталась, те, кому предстояло и впредь жить на этой вот крохотной пьяцетте, выстроившись в ряд вдоль авансцены, глядели ей вслед. Потом исчезали и они. Только снежинки еще долго кружились над опустевшим планшетом.

Эмоциональным итогом спектакля становилась боль разлуки с уходящей, словно бы выдыхающейся прелестью старины. Стрелер провожал влюбленно-печальным взором исчезающий церемониал уже мало кому известных обычаев, обаятельную наивность провинциальных нравов. В отличие от Висконти, уверенного, что истинная красота бессмертна и независима от человека, Стрелер ставил под сомнение способность современного человека понять и оценить красоту, сотворенную не им, задолго до него. И задавался вопросами: реальна ли, не призрачна ли, не тает ли, как венецианский снег, эта непонятная, неоцененная, полузабытая, разменная на сувенирную мелочевку, почти никем не замечаемая красота? Спасет ли красота мир, как надеялся Достоевский, или человек ее затопчет и забудет? Стоит напомнить, что годом раньше в постановке чеховского «Вишневого сада» (1974) Стрелер тревожился о том же.

В «Казанове Феллини» (1976) образы Венеции полнятся совсем иным смыслом. Да и вся тема прошлого ввергается в острый конфликт с современным компьютерным мироощущением, с нынешним сугубо прагматическим складом мышления, побочным результатом которого явилась нивелировка личности. Усредненный и уменьшенный в масштабах человек XX века разучился ориентироваться в расчисленном машинами времени и в непостижимой для него бесконечности вселенной. В противовес мелколюдью и выдвинута грандиозная мощь былой красоты. Эта конфронтация выражена бурно, грозно. С первых же кадров фильма она заявляет о себе напором фантастических гипербол. Венециан-

ский карнавал, неудержимо бушующий на мосту Риальто, доведен до апогея чудовищной энергетики. Толпы ряженых охвачены вакхическим возбуждением — горланят, теснятся на берегу и на мосту, исступленно вопят на все лады: «О, Венессия!», «О, Венага!», «О, Венусия!» Пенящиеся океанские валы катятся под черным небом, где взрываются многоцветные ракеты фейерверка. Фасады дворцов колеблются, отражаясь во взбудораженных водах канала. Свирепый ветер развевает плащи, рвет с древков флаги, раскачивает величественную гондолу, на носу которой водружен крылатый венецианский лев. И вот, наконец, в волнах возникает огромная, как дом, коронованная женская голова с фосфоресцирующими глазами — священная маска самой госпожи Венеции. Она всплывает, и все ликуют, она вновь погружается в темные воды, тонет, и все в отчаянии...

Не надо быть искушенным знатоком кинематографических эффектов, чтобы понять: все это снималось не на натуре, а в павильоне. Волны — искусственные, таких колоссальных волн ни в венецианской лагуне, ни на Большом канале не бывает. Мост Риальто воспроизведен точно, но в заметно увеличенном виде. Гондола тоже «как настоящая», только непомерно велика. Все вообще увеличено в размерах. И следовательно, дано как бы на полпути от доподлинной реальности к свободной фантазии. Феллиниевская Венеция — гиперболический образ витальной силы, резко превышающей обыденную норму.

И сам Казанова, которого мы не сразу замечаем (он в костюме Пьеро затерялся среди кипящей карнавальной толпы), — отпрыск надменной «Царицы морей», порождение венецианской чрезмерности, венецианского могущества и — что особенно существенно для Феллини — венецианского самомнения.

Там, где Висконти открылась гибель эстетизма, где Стрелер испытал ностальгическую грусть, Феллини со свойственным ему темпераментом сотворил трагический миф о столкновении экстраординарной энергии личности с ординарностью общества. Цветаевские слова о «чрезмерности в мире мер» могли бы стать эпиграфом к этому фильму.

Основное противоречие, которое пронизывает всю картину, — противоречие между тем, каким видит себя и свои возможности Казанова, и тем, что видят в нем окружающие. Ему даны многие дарования. Он мог бы, подобно Леонардо, быть и художником, и инженером, и строителем, и вдобавок алхимиком. Из всех этих потенций, — где бы Казанова ни очутился: в Германии, во Франции, в Англии, — любой социум жадно выхватывает одну-единственную — сексуальную. Жизненная сила Казановы велика и в этой сфере. Но беда его в том, что обществу (и не только дамскому) интересна только эта, исключительно эта сфера.

Донжуан поневоле, Казанова везде и всегда оказывается рабом своей репутации. Слава о его эротических подвигах опережает Казанову, и где бы он ни появился, ему приходится эту славу подтверждать. Не он соблазняет — его соблазняют. Инициатива всегда исходит от женщин, пресыщенных или неудовлетворенных. Дерзкие или робкие, стыдливые или бесстыжие, все они обнаруживают и активность, и предприимчивость, едва завидев галантного венецианца. Он становится подвижником любви, ее героем, рабом и великим тружеником.

Именно так. Вариация мифа о Дон Жуане обрела в искусстве Феллини парадоксально-новаторский характер. Акт любви в этом произведении демонстрируется то как элегантный балет, то как шутливая игра, то как изнурительная, адски тяжелая, выматывающая, удручающе мерная работа, в которой растрачиваются все мускульные и душевные силы. До пота и хрипа. Обилие такого рода эпизодов побуждает иных пуристов говорить, что это-де эротический фильм. На самом деле это скорее

антиэротический фильм. И Доналд Сазерленд, который великолепно играет Казанову, от эпизода к эпизоду все выразительнее дает нам понять, что герою тягостно навязываемое ему амплуа.

Во-первых, потому что он притязает — и вполне обоснованно — на другие жизненные амплуа, вообще на другую, осмысленную жизнь. А во-вторых — и это не менее важно, — потому что механическая работа любви неотвратимо лишает его любви истинной. Женщины, которые очертя голову летят ему навстречу — одни весело, другие мрачно, третьи из любопытства, четвертые во имя самоутверждения, пятые в погоне за чувственным наслаждением и т. д. и т. п.,— все они абсолютно равнодушны к Казанове как к личности. Они просто не замечают в нем человека — не успевают заметить. Постепенно — и неизбежно — он в свою очередь полностью разочаровывается в женщинах.

Смелая догадка Феллини состоит в том, что единственной избранницей, способной по-настоящему вдохновить и воодушевить Казанову, в конечном счете становится... кукла. С куклой, с прелестным манекеном эпохи рококо этот поденщик алькова превращается в поэта любви, ремесленник — в виртуоза, наемный работник — в творца. Безмолвный изящный манекен, словно сошедший с полотен Фрагонара, ничем не помешает свободному полету вдохновения. Только с бездушной — и бестелесной! — куклой Казанова равен самому себе, только ей он может раскрыть и подарить свою душу, и только она этот дар не отвергнет.

Феллини жаловался, что знаменитые «Мемуары» Казановы показались ему скучными, как телефонная книга. Его кинематографическая версия, хотя и верна историческим реалиям эпохи, во многом отличается, конечно, от того, что на старости лет рассказывал о своей жизни этот человек XVIII столетия, современник Гольдони и Гоцци, собеседник Вольтера и австрийской императрицы Марии-Терезии, вольнодумец, «либертен», знаток Данте, Петрарки, Ариосто и Тассо.

Реконструируя эпизоды истории, режиссер, по его словам, хотел показать не столько эпоху Просвещения, сколько эпоху Контрреформации, сыном которой и был просвещенный Джакомо Казанова. Инквизиция обвинила его в ереси свободомыслия, в занятиях черной магией и заточила в знаменитую, упрятанную во Дворце дожей тюрьму Пьомби. Мы видим мучения несчастного узника в камере пыток, расположенной под свинцовой крышей. Этот эпизод следует вскоре после бурного карнавального начала фильма. Перебиваемое воспоминаниями о венецианской молодости и дерзких приключениях, пребывание Казановы в тюрьме тянется на экране довольно долго.

Наконец Казанова придумывает хитроумный способ побега. Ему удается выбраться на крышу тюрьмы: Феллини показывает нам тощую фигуру одинокого оборванного человека на гребне покатой кровли. Позади мерцают купола Сан-Марко. И даже измученный арестант, беглец, глядя на Венецию, останавливается, пораженный ее красотой. Ему ведь никогда дотоле не приходилось видеть свой родной город в таком необычном ракурсе, сверху. И Казанова, эстет и поэт, рискуя жизнью, задерживается на свинцовой крыше, любуется Венецией, которую вынужден покинуть.

Феллини долго искал актера на главную роль и с трудом нашел нужный ему тип лица. Задачу режиссер сформулировал с беспощадной категоричностью: надо показать не просто жертву инквизиции и собственного легкомыслия, но «архетип итальянца». Создать «миф, в котором каждый из нас увидит отражение своей, нашей жажды жизни... Мой Казанова должен был вобрать в себя самый дух Венеции, ее внутренний образ, импульс».

Доналд Сазерленд идеально выпол-

няет сложное и двусмысленное задание режиссера. Его Казанова — в какой-то мере современный нам человек, но в то же самое время это и кавалер XVIII столетия, воспитанный и созданный Венецией. Он весь, от парика до походки, от утонченного склада ума до изысканных складок одежды, от приветливо улыбающихся глаз до самых безрассудных поступков — порождение Венеции, ее атмосферы и ее красоты. В интерпретации Феллини Казанова — носитель ренессансной культуры, возможно — самый последний ее носитель. И, словно бы смутно предчувствуя ее упадок, Казанова донашивает одежды этой культуры с наслаждением, с той самой «любовью к плотным и сильным краскам», которая, по словам Рёскина, всегда отличала венецианцев от других школ италийской живописи.

Казанова—Сазерленд — воплощение изящного самообладания, чувства меры, благородной пластичности манер. Никому не причинивший зла, всю жизнь стремившийся к творчеству, к деятельности, полезной людям,— он, однако, ничего совершить не сумел. Ирония Феллини следует по пятам за этим авантюристом и с мрачной горечью открывает нам процесс опустошения поэтической души.

Пустота подступает к Казанове не изнутри, а извне. В этом смысле одинаково красноречивы и жесткий по живописи, суровый эпизод на мосту через Темзу, и фантастический по красоте эпизод в совершенно пустом многоярусном театре дрезденской оперы, где после спектакля опущены вниз мерцающие тысячами огней люстры и где в одной из лож вдруг возникает до ирреальности одинокая фигура матери Казановы...

В последних кадрах фильма мы воочию видим жалкую, немощную старость Казановы, никому не нужного, всеми презираемого, неряшливого, отставшего от времени, опостылевшего самому себе.

Есть, впрочем, момент, когда — волей Феллини — усталый старик Казанова пытается напомнить о себе, напомнить обитателям замка Дукс, где он заканчивает свои дни,— о том, что такое Италия, что такое Венеция, что такое поэзия. И вот он с трудом натягивает на себя роскошный, давно вышедший из моды жемчужный камзол, рубашку в брабантских кружевах, туфли с бантами, пышный парик, трость с драгоценным набалдашником и, став в позу, принимается декламировать великие строфы «Неистового Роланда». Никто его не слушает. Над ним смеются. Ариосто в Дуксе неизвестен, неистовость его возвышенных стихов уже никому не нужна. XVIII век окончен. Связь времен рвется у нас на глазах. Печально и горько слышать смех над прекрасным прошлым. Немощный старик, махнув рукой, медленно поднимается по лестнице в свою каморку. Садится в кресло и засыпает.

И видит сон. Молодой, красивый Казанова в развевающемся плаще благоговейно входит в голубоватую венецианскую ночь. Он припадает губами в ледяному покрову замерзших венецианских вод. Озябшая Венеция тихо встречает своего блудного сына. Холодно, синий сумрак сливается с плащом Казановы, распластавшимся на льду лагуны. Невесомые и равнодушные, легонько кружатся над ним призраки его ушедшей жизни. И — тают в тумане.

И все же неверно было бы думать, что этот горький финал означает отрицание героя. Взгляд Феллини на Казанову — если брать произведение в целом — полон понимания, сочувствия, а порой и восхищения. В характере Казановы режиссера увлекло триумфальное, победоносное самоутверждение, которое сделало из этого венецианца легендарную фигуру, но которое само по себе было чревато гибелью. Феллини убежден, что крушение героя не является ни результатом его цинизма (Казанова не циничен, напротив, в помыслах своих он — идеалист), ни результатом его легкомыслия (Казанова не

легкомыслен, напротив, он все время, хотя и тщетно, порывается к осмысленной жизни, мечется в поисках достойной цели). Судьба Казановы детерминирована временем, когда ренессансные духовные и эстетические ценности становились предметами гедонистического потребления.

Другими словами, фильм Феллини — в идейном плане — антитеза фильму Висконти. Висконти подает трагедию эстетизма с нескрываемым сочувствием: он переживает эту трагедию вместе с героем. Феллини в этой трагедии занимает другую позицию: он берет под защиту не поребителя красоты, а самое красоту.

Когда-то Джон Рёскин задавался вопросом: «Почему так быстро пало искусство в Венеции?» (Рёскин имел в виду завершающий, венецианский этап Ренессанса.) Затем уточнял свой вопрос: «Каким образом оно стало одной из главных причин нравственной порчи Италии?» И отвечал: «Все венецианские художники преследовали исключительно одну цель: наслаждение для глаз и воспроизведение фантастических образов, нравившихся им и льстивших нации: «Ассунта» — превосходная картина, потому что Тициан верил в Мадонну; но он писал не для того, чтобы заставить еще кого-нибудь уверовать в нее. Он ее писал потому, что ему нравились роскошные красные и синие тона, лица, позлащенные солнцем».

При всей бесстрашной наивности рассуждений Рёскина об эстетизме Тициана и венецианской культуры в целом, в этих его словах, право же, есть и доля истины, и — если угодно, указание на залог особой венецианской вечности, знак судьбы. Современная искусствоведческая мысль по-иному трактует явление венецианского искусства. В. Н. Прокофьев в своей книге об Италии, подробно проанализировав ту же «Ассунту», завершил свой анализ так: «И каким торжеством горят красные краски одеяний апостолов и Марии, краски, подобные звукам рокочущих победных труб. Если в произведениях Беллини и Джорджоне человек, обладавший всесторонностью возможностей, лишь покоился в центре мироздания, то человек раннего Тициана, как бы очнувшись от светлого сна, ощутил в себе страстную потребность испытать свое могущество...».

Фильм Феллини, полный сарказма, насмешливости и свободомыслия, как раз и исследует эту жажду могущества, которая остается неутоленной.

Виктор Божович

Праздник на площади

Локарно-87

Фестиваль, как морской прилив, накрывает вас с головой. Яркие кадры плывут в глазах, от усиленных динамиками фонограмм закладывает уши. Потом прилив уходит, и на песке памяти остаются несколько фильмов, а иногда и всего несколько кадров, причудливый пейзаж или какое-нибудь странное существо, спрятавшееся, как рак-отшельник, в свою раковину и поглядывающее оттуда страдальческими глазами.

Бесполезно гнаться за откатившейся волной. Попробуем присмотреться к тому, что осталось на песке.

●

Огромный экран, кажется, подвешен прямо в ночном небе. Над головами тысяч людей мерцает луч проекции. Это идет просмотр на центральной площади города Пьяцца Гранде, превращенной в кинозал. На стульях, расставленных рядами по площади, в открытых окнах, на балконах, на террасах кафе — везде люди, и все смотрят на экран. Экран парит над городом. Город стал кинотеатром.

●

Символ Локарнского фестиваля — леопард. Но вы нигде не увидите его изображения полностью. Зато везде — на афишах, на рекламных щитах, на полотнищах, натянутых над улицами, мелькают то уши, то лапы, то хвост зверя. Наверно, это очень большой, или очень осторожный, или очень хитрый зверь. Он прячется где-то в темных кинозалах, выглядывает из-за экранов, бродит за домами, оставляя повсюду свои следы — золотисто-желтые пятна с черными разводами. Желтое с черным — это цвета фестиваля. Желтое — золото наград. Черное — таинственная темнота кинозалов и бархат южной ночи над Пьяцца Гранде.

●

Фестиваль открывается внеконкурсным показом фильма Н. Михалкова «Очи черные». Публика смотрит затаив дыхание. Оживление. Смех. И снова напряженная пауза сопереживания. В финале, когда по степи широкой мчатся повозки с цыганами и в фонограмме цыганские напевы чередуются с итальянской колыбельной, над площадью вспыхивают аплодисменты. Зрители расходятся довольные, в приподнятом настроении. Ловлю обрывки разговоров на разных языках: «Тшеков... Микальков... шедевр!» Зрители получили то, чего ждали: «праздник для глаз» (такой заголовок дала фестивальная газета «Пардо»), Россию — какой они хотели бы ее видеть, итальянца — каким его может сыграть Марчелло Мастроянни! «Счастливое сочетание Чехова и Россини» (заголовок из другой газеты).

Фильм на площади. Фильм для площади.

●

Не всякая картина выдерживает испытание площадью, не всякая на него рассчитана. Казалось бы, «Интервью» Феллини — камерный, исповедальный фильм, но его зрелищности хватает на огромный экран и многотысячную аудиторию.

Персонажи фильма Вима Вендерса «Небо над Берлином», скучающие ангелы, кажется, сходят с экрана прямо в городское пространство и подслушивают наши мысли. Когда перед началом просмотра Вим Вендерс и исполнитель главной роли Бруно Ганц выходят на помост перед экраном, их маленькие фигурки вырисовываются на фоне их же «крупных планов», транслируемых на экран с помощью телепроекции. Экран всасывает в себя окружающее пространство.

Возникают ослепительные кадры фильма «Свет» малийца Сулеймана Сиссе,

«Сладкие горы», режиссер Роберт Франк

и знойное дыхание африканской саванны проносится над площадью. Исчезают зрители, исчезают дома, и мы оказываемся там, где яростное солнце выжигает белый песок, где воины и вожди в цветных лохмотьях пластикой движений напоминают черных богов.

А вот «Долгие проводы» Киры Муратовой теряются на площади, они рассчитаны на другое пространство, на иной тип общения с экраном. К счастью, после торжественной и малоудачной премьеры на Пьяцца Гранде ее фильмы будут показаны в небольших залах, где соберут благодарную аудиторию.

●

Локарнский фестиваль называют «самым маленьким из больших фестивалей» и «самым большим из малых фестивалей». Сейчас, в год своего сорокалетия, размахом и значением, насыщенностью программ он приближается к Венецианскому. Однако его руководители не хотят дальнейшего увеличения масштабов, ибо это могло бы привести к утрате Локарнским фестивалем его специфики.

А специфика состоит в том, что фестиваль ориентирован на молодых режиссеров и молодые кинематографии, он ставит своей задачей привлекать внимание к новым именам и новым странам. И неплохо справляется со своей задачей. Достаточно назвать имена лишь некоторых режиссеров, ныне знаменитых, чья мировая слава началась именно с Локарно: Антониони («Крик»), Бергман («Портовый город»), Кубрик («Поцелуй убийцы»), Занусси («Иллюминация»), Кассавитис («Тени»), Адольфас Мекас («Аллилуйя холмов»), Форман («Черный Петр»), Беккер («Золотая каска»), Сабо («Пора мечтаний»), Параджанов («Тени забытых предков»), Панфилов («В огне брода нет»)... Список можно было бы продолжить.

Как сказал директор фестиваля Д. Штрайф, «наша политика состоит в том, чтобы продвигать авторов, бросающих вызов общепринятым нормам, будь то в области художественной формы или в области экономики».

40-й Локарнский фестиваль включал в себя следующие программы.

Конкурсная программа состояла из восемнадцати фильмов от четырнадцати стран: от Аргентины — два фильма, от США — два фильма, от Италии — два фильма, от Швейцарии — два фильма, от Австрии, Венгрии, Гонконга, Исландии, Нидерландов, Португалии, Советского Союза, Тайваня, Франции, Японии — по одному фильму.

Во внеконкурсную программу входили как новые фильмы (например, «Сладкие горы» швейцарца Роберта Франка или французский «Нищие» Бенуа Жако были показаны как «мировые премьеры»), так и уже известные, прошедшие по другим фестивалям. Среди внеконкурсных фильмов были особо отмечены два фильма Киры Муратовой («Короткие встречи» и «Долгие проводы»), которые демонстриро-

вались в порядке «почетного показа». Сама К. Муратова была членом жюри.

Ретроспектива, посвященная истории Локарнского фестиваля за сорок лет, включала сорок фильмов. Отдельная ретроспектива была посвящена швейцарскому кино. Наконец, в специальном зале, на видеоаппаратуре, проходил конкурсный показ телевизионных фильмов (где второе место и приз «Серебряный глаз леопарда» завоевал фильм грузинского режиссера А. Цабадзе «Пятно»).

●

Современное кино — на фестивале это было очень заметно — колеблется между двумя крайностями: пренебрежением к публике и заискиванием перед ней. Лишь немногие художники ищут контакт с аудиторией на высокой и принципиальной основе, стремясь опереться на то, что объединяет зрителей не в живущую элементарными эмоциями толпу, а в сообщество мыслящих людей. И, как всегда, крайности сходятся: пренебрежение приобретает форму заигрывания, коммерческий ширпотреб берет на вооружение всякого рода изыски, чтобы завоевать на свою сторону также и «высоколобых» ценителей эстетического нонконформизма. С другой стороны, и у «некоммерческого», «экспериментального» кино есть свои штампы. На фестивале многие дебютанты стремились поразить зрителей прежде всего необычностью своего кинематографического ви́дения, нетрадиционностью повествования и выразительных средств. Эксперименты не всегда были обеспечены достаточным запасом личных, выношенных чувств, мыслей, жизненных наблюдений. Оригинальность становилась самоцелью, но как же трудно изобрести нечто такое, чего действительно «никогда не было»! Думается, путь к преодолению стандартов киномышления лежит не столько через оригинальность, сколько через *подлинность* высказывания.

Вот некоторые стереотипы «нонконформистского» кино.

Фабула дробится и излагается асинхронно, можно с конца, еще лучше — с середины, но только не с начала.

В повествовании проглядывают контуры какого-либо классического сюжета (например, «Кармен» или «Король Лир»), деформированного, но не настолько, чтобы его вообще нельзя было узнать. Могут включаться реминисценции и скрытые цитаты из разных произведений: это придает фильму многозначительность и позволяет критикам проявлять свою эрудицию. Маститый автор может себе позволить цитировать самого себя.

В фильме демонстрируется процесс создания фильма (или спектакля). Сюжет будущего произведения причудливо переплетается с событиями, связанными с «реальными» взаимоотношениями его создателей. Персонажи (как у Пиранделло) ищут авторов, в то время как авторы блуждают в поисках персонажей.

Среда, в которой происходит действие, нарочито остраняется, чтобы лишить поступки героев обычных мотивировок. Подчеркивается алогизм происходящего, немотивированность поведения. Актеры играют «мимо» партнера и ситуации.

В изобразительных решениях подчеркивается мотив замкнутого пространства, персонажи как бы натыкаются на невидимые границы; либо пространство произвольно растягивается и деформируется. Ритм, как правило, замедляется, композиции приобретают статичный, иератический характер.

Реальные и ирреальные эпизоды стыкуются таким образом, что их трудно, если не невозможно дифференцировать. Режиссер внезапно меняет модальность повествования, меняет уровень условности. Начинается ироническая игра, в ходе которой сбиваются критерии реального и ирреального, истинного и неистинного.

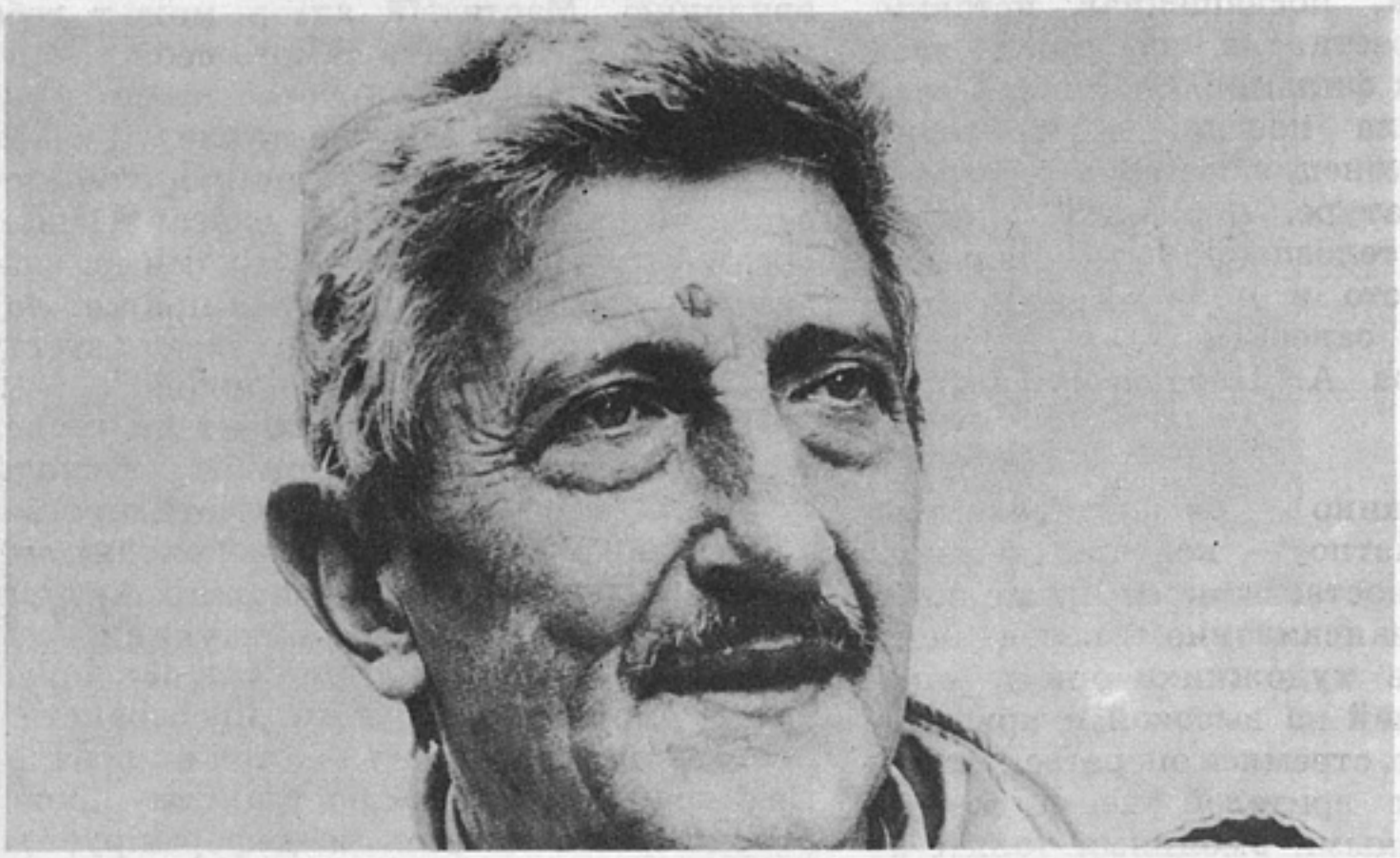
Приведенные выше наблюдения основаны на просмотре некоторых фестивальных фильмов (швейцарских «Отрава» и «Персонажи и исполнители», итальянского «Поверх кожи», португальского «Шут» и некоторых других). Надо ли добавлять, что эти же приемы использовались и используются крупными мастерами осмысленно, для выражения реального художественного содержания? В данном же случае речь идет об их девальвации, превращении в расхожую монету.

●

Едем в горы, в местечко, расположенное в нескольких километрах от Локарно. Здесь по традиции останавливались философы и поэты, музыканты и живописцы. Его название Монте Верита́ как бы напоминает, что здесь самое подходящее место для поисков истины. Видимо, повинуясь этой подсказке, в Монте Верита́ и устраивают всякого рода семинары и симпозиумы.

В этом году традиционный семинар был посвящен теме: «Авторское кино —

**«Отрава»,
режиссер Пьер Майар**



есть ли у него будущее?» Большое стечение журналистов, радио- и телерепортеров. Главная фигура семинара — Жан-Люк Годар, постаревший, полысевший, в очках, сползающих на кончик носа, с неизменной сигаретой в углу рта. Он говорит много и с удовольствием, сыплет остротами и парадоксами, увлекает аудиторию. Ему ассистируют Гидеон Бахман и Мишель Симан.

Когда-то, лет тридцать назад, вопрос об авторском кино был выдвинут в центр дебатов группой молодых критиков из парижского журнала «Кайе дю синема». Тогда речь шла о вещах принципиальных — о том, чтобы утвердить право на авторское самовыражение в искусстве, все еще подчиненном диктату продюсеров, культу звезд и коммерческим императивам. Сейчас право на авторский подход кинематографистами завоевано. Теперь уже никто не ставит под сомнение способность кинематографиста воплощать на экране свое видение, создавать свой художественный мир. Другое дело — как осуществить это практически в условиях коммерческого кинопроизводства и засилья массовой культуры. Как совместить авторские притязания с интересами и запросами зрительской аудитории? К сожалению, обсуждение на Монте Верита́ пошло по пути абстрактных дефиниций, не столько прояснявших, сколько затемнявших вопрос.

Наиболее решительно этот гордиев узел разрубил известный греческий режиссер Тео Ангелопулос, заявивший, что всякое подлинное искусство является авторским и что лично он, приступая к фильму, не думает о том, является ли он «автором» или нет.

●

Ангелопулос — режиссер, чей авторский вклад в киноискусство не вызывает сомнений. Его фильм «Пчеловод», показанный на фестивале вне конкурса, заслуживает того, чтобы остановиться на нем подробнее. Герой фильма Спирос (М. Мастроянни) принадлежит к тому поколению греков, участников антифашистского Сопротивления, которые пережили недолгие годы торжества демократии, сменившейся диктатурой «черных полковников». Когда эта диктатура рухнула, поколение Спироса успело состариться и уже не могло взять новый жизненный старт. Таков исторический подтекст той, казалось бы, чисто личной драмы, о которой рассказывает фильм.

Спирос — пожилой преподаватель колледжа, выходящий на пенсию. Одновременно он выдает замуж свою последнюю, третью дочь. Но почему так горек праздник? Почему тень отчуждения лежит на лицах? Почему мокнет под дождем убранный цветами стол и бьется об оконное стекло залетевшая в дом птица?

Для Спироса наступил такой момент, когда распадается исчерпавший себя старый уклад жизни. Чем жить дальше? У героя остались его пчелы, ибо он —

«Пчеловод», режиссер Тео Ангелопулос

любитель-пчеловод. Каждую весну он грузит ульи с перезимовавшими пчелами на грузовичок и отправляется на юг страны, где зацветают луга. Он называет это «отправиться по дороге цветов». Но на этот раз какой-то внутренний голос говорит ему, что это его последнее путешествие. «Мой маленький народ умирает, пчелиные матки состарились»,— эта фраза крутится в сознании героя, как трагический лейтмотив. Спирос посещает людей, которые когда-то были ему близки и дороги, но лишь для того, чтобы убедиться, что все события его жизни спрягаются в прошедшем времени. А в настоящем? Подобранная буквально на дороге девушка (Надя Мурузи), путешествующая автостопом, ночующая, где придется и с кем придется, столь же далека от Спироса, как жительница другой планеты. Он живет в прошлом, а у нее нет ни прошлого, ни памяти. Находясь в одном жизненном пространстве, они, по существу, пребывают в разных временны́х измерениях. Человеку, не сумевшему продолжить себя в последующих поколениях, остается только умереть — и герой Ангелопулоса умирает, закусанный своими пчелами, своими сладко жалящими воспоминаниями. В роли Спироса мы увидели совершенно необычного Мастроянни, поражающего сосредоточенной силой и сдержанностью своей игры.

Отвечая на вопрос, как ему удалось «декоммерциализировать Мастроянни», режиссер заметил: «Мастроянни — поразительный актер. Мне не пришлось ему ничего объяснять. Он почувствовал атмосферу фильма и все остальное делал сам. У него внутри есть таинственный переключатель. Вот он шутит, дурачится, но вдруг что-то щелкнуло — и перед тобой другой человек, в ином внутреннем состоянии».

Последний фильм Ангелопулоса существенно отличается от предшествующих. Те были принципиально нетрадиционны, а «Пчеловод» — демонстративно традиционен, классичен по форме, по методам ведения кинематографического повествования. Объясняя причины такого изменения манеры, режиссер сказал:

«Небо над Берлином», режиссер Вим Вендерс

«Мой друг Годар, которому я многим обязан, ставит фильмы, которые идут в пустых залах. Я не могу с этим примириться. Необходим контакт со зрителем. Я испытываю потребность говорить простым языком. Людям нужна «агора» — место, которое объединило бы всех. Такой «агорой» могли бы стать кинозалы».

После просмотра «Долгих проводов» Ангелопулос подошел ко мне и попросил передать Кире Муратовой его восхищение.

●

Конкурсные фильмы фестиваля поначалу не радовали любителей кино. Показанный в первый день фильм А. Сокурова «Одинокий голос человека» довольно долго оставался «одиноким лидером». Конечно, далеко не всем зрителям и критикам оказались доступными особенности стилистики Сокурова, оттенки чувств и мотивы поступков платоновских героев, получивших на экране новую жизнь благодаря непрофессиональным исполнителям — Андрею Градову и Татьяне Горячевой. Но несомненный талант молодого режиссера, его серьезность, сила изобразительных решений фильма были признаны всеми серьезными критиками. «Одинокий голос» получил третью премию фестиваля — «Бронзового леопарда».

Португальский фильм «Шут» ждали с нетерпением, он опаздывал и поспел только к предпоследнему дню фестиваля. Это даже задержало решение жюри, но в конечном счете пошло на пользу фильму — подогрело интерес к нему, и он получил первую премию — «Золотого леопарда». Думается, на решение жюри повлиял и тот факт, что молодой режиссер Жозе Алваро Мораис (он же автор сценария) делал свой первый полнометражный фильм мучительно долго, целых шесть лет, преодолевая множество трудностей. Соединяя с современной реальностью сюжет превращенного в пьесу классического романа Геркуланоса из эпохи средневековья, строя причудливую конструкцию в нескольких временны́х и психологических плоскостях, автор претендовал на осмысление исторических судеб своей страны. Фильм очень многословен, французские субтитры, не поспевая за диалогом, мчатся с курьерской скоростью. Игра актеров в театральных мизансценах кажется слишком напыщенной, в бытовых эпизодах — недостаточно нюансированной. Изобразительные решения свидетельствуют о живописной культуре, но порою излишне помпезны и бьют на эффект.

Что сказать о тайваньском фильме режиссера Эдварда Янга «Террорист», получившем вторую премию? Действие его происходит в среде молодых интеллигентов, частично на Тайване, частично в Гон-

конге. Отчуждение чувств, неконтактность героев, духовное оскудение, порождающее жестокость и ведущее к убийству,— все эти темы, достаточно хорошо нам знакомые по фильмам Антониони, вплетаются в вязь замысловатого детективного сюжета. О своем фильме Эдвард Янг, изучавший информатику в США, говорит четким языком социолога: «Людям становится жить все труднее в силу того, что разверзается пропасть между все ускоряющимся технико-экономическим прогрессом и личной эволюцией индивидов». Правильная мысль. Впрочем, просмотрев фильм, не испытываешь желания что-либо к ней добавить.

О людях, страдающих от жизненного и духовного неуюта, рассказывает американский фильм «Трое в ночи» молодого режиссера Грэга Араки (он же сценарист и оператор). На экране возникает написанная в очень мрачных тонах картина жизни трех молодых героев, ведущих призрачное, полуреальное существование в ночном Лос-Анджелесе и постепенно погружающихся в бездну небытия. Араки окончил киношколу в Голливуде, где, по его выражению, их учили «делать гладкое кино по рецептам дядюшки Спилберга». Свой первый фильм Араки снял наперекор всем голливудским канонам, в духе «подпольного кино» на черно-белой пленке 16-миллиметровой камерой как бы рукой кинолюбителя, но с несомненным профессиональным мастерством. Этот фильм получил одну из двух премий ФИПРЕССИ, которые присуждались на фестивале.

Правдивостью и остротой в постановке социальных и экологических проблем отличался исландский фильм «Белые киты» режиссера Фридрика Тор Фридриксона. Жестокое, безответственное отношение к природе, к животным — «братьям нашим меньшим» — неизбежно обернется против самого человека, отомстит за себя духовной опустошенностью, нравственным отупением, беспричинным (как будто бы беспричинным!) взрывом насилия. Такова мысль этого фильма, который и по уровню своего мышления, и по мастерству вполне был достоин одной из официальных премий фестиваля.

●

«Короткие встречи» и «Долгие проводы» были, по мнению большинства критиков, главным событием фестиваля. За «Долгие проводы» К. Муратовой присуждена премия ФИПРЕССИ; в решении жюри отмечены «поэтичность кинематографического ви́дения» режиссера и «глубина раскрытия человеческих взаимоотношений».

К слову сказать, появление многие годы лежавших на полке фильмов сейчас побуждает западных кинокритиков по-новому взглянуть на историю советского кино последних двух десятилетий. Об этом говорили многие мои собеседники, об этом же писал кинокритик Ф. Альбера:

«Появление этих ранее скрытых фильмов радикально меняет облик советского и особенно русского советского кино. До сих пор разговор сводился к противопоставлению официального Бондарчука нескольким эпигонам «диссидента» Тарковского, в свою очередь продолжившего традиции дореволюционной, «вечной» России. Таков удивительно слабо обоснованный тезис двух венгерских авторов, посвятивших первую монографию создателю «Жертвоприношения».[1] Они видят в новом советском кино 70-х годов долгожданный отказ от формального авангарда немого кино и обращение к Бердяеву. Однако если взять Германа и Сокурова, то их генеалогия связана именно с 20-ми годами. Сокуров даже прямо провозглашает возврат к этому незаслуженно забытому периоду, похороненному разными комментаторами под последующими напластованиями».

Как видим, за рубежом уже завязывается дискуссия о направлении и содержании исторических процессов в современном советском кино. Мы, советские киноведы, долгое время ограничивались повторением общих мест. Теперь мы должны сказать свое веское слово, нам, как говорится, и карты в руки.

Локарно — Москва

[1] Имеется в виду книга: K o v a c s B. A. et S h i l a g u i A. Les Mondes d' A. Tarkovski. Lausanne, 1987.

Резюме

Николай Савицкий

Репертуар, репертуар...

Зарубежный раздел ежедневной киноафиши выглядит сегодня полнее и привлекательнее, чем, скажем, в прошлом или позапрошлом году. К примеру, в репертуаре февраля представлены и киноклассика, и фильмы 80-х годов, рассчитанные на требовательную аудиторию с хорошим вкусом, и вполне добротные развлекательные ленты, и картина, адресованная подросткам. Разумеется, это далеко не однородная по своим достоинствам, но разнообразная и не перегруженная случайным шлаком программа.

О ней сейчас и пойдет речь.

«Берег правый, Берег левый» (Франция). У режиссера Филиппа Лабро, снявшего этот фильм, репутация крепкого профессионала, предпочитающего острые сюжеты. Достаточно вспомнить хотя бы его давнюю ленту «Наследник» с участием Жан-Поля Бельмондо.

Впрочем, динамичная, острособытийная фабула, интригующие загадки и прочие атрибуты зрелищного кинематографа у Лабро существуют, как правило, не в отрыве от реальности и не носят характер самоцельного приема. Углубленный художественный анализ современного буржуазного общества — не его стихия, это верно. Но режиссер не обходит стороной некоторые из наболевших проблем западного мира, поведение его персонажей во многом определяется социальными мотивациями. Свои симпатии Лабро обычно дарит героям, отторгающим — когда осознанно, когда импульсивно — «систему», «игру по правилам».

«Берег правый, Берег левый» (именно так, с прописной буквы) — наглядный пример реализации подобной схемы. Здесь

«Берег правый, Берег левый», режиссер Филипп Лабро

предпринята еще и попытка неких обобщений, как следует из самого названия фильма. И с самого начала — со вступительных кадров сегодняшней французской столицы, какой она видится с борта идущего по Сене прогулочного катера,— нам намекают на предстоящее контрастное сопоставление двух ареалов Парижа, разделенных не только географически. Правый берег — средоточие деловой и политической жизни, Елисейские поля с их дорогими магазинами и шикарными ресторанами, кварталы, где обитают состоятельные парижане. Левый берег — это Монпарнас, Латинский квартал, приста-

---

«Берег правый, Берег левый» («Rive gauche, Rive droite»)
Авторы сценария *Филипп Лабро, Франсуаза Лабро.* Режиссер *Филипп Лабро.*

нище студентов, художников, поэтов. Тут все скромнее и демократичнее.

...На правом берегу — контора и квартира преуспевающего адвоката Поля Сенанка (Жерар Депардье), а его будущая возлюбленная, сотрудница рекламно-посреднического бюро Саша Вернакис (Натали Бай) — это «Берег левый». Поль и Саша — главные действующие лица фильма.

Однако центральная коллизия картины лишь отчасти воплощает идею социального контраста, заявленную в прологе. А на передний план выдвигается столкновение двух нравственных позиций: циничного конформизма (Поль) и принципиального отторжения компромиссов (Саша). По мере того как Поль осознает истинность своего чувства к Саше, в нем просыпается совесть. Этот процесс выглядит на экране довольно естественно, хотя психологическая убедительность фильма оставляет желать большего.

Достовернее основная фабульная линия ленты, связанная со взаимоотношениями Сенанка и его постоянного клиента, крупного и очень влиятельного предпринимателя Первийяра (Бернар Фрессон), который оказывается замешанным в грязных махинациях. Здесь Лабро чувствует себя абсолютно уверенно, и здесь он делает если не открытия, то, во всяком случае, точные и честные наблюдения поверх респектабельного фасада, заслоняющего от непосвященных подлинную жизнь «Берега правого», где стремление к богатству и мораль уживаются не часто.

«$8^1/_2$» (Италия). Федерико Феллини — едва ли не самый знаменитый из ныне здравствующих мастеров кино, а «$8^1/_2$», быть может,— самое известное из его творений. И, рискну утверждать, предвидя весьма вероятные возражения,— наиболее совершенное из них.

О нем написана уйма рецензий и эссе, статей и исследований. Целая библиотека! Что тут можно добавить? Ведь даже те, кто еще не посмотрели этой картины, наверняка много слышали и читали о ней. Не знаю, кто из коллег-критиков решился бы утверждать, будто ему ведомо о «$8^1/_2$» что-то другим неизвестное. Не возьму на себя такой смелости и я.

Но хочу поделиться с читателями одним воспоминанием. Дорогим и очень для меня важным.

...Москва, июль 1963 года. III Международный кинофестиваль. От метро «Спортивная» к Лужникам течет густая толпа. В фестивальной афише Дворца спорта — «$8^1/_2$». Не без труда добытый билет на дневной сеанс стал для меня в полном смысле слова «счастливым билетом». В ту пору я был студентом последнего курса технического вуза и думать не думал, что когда-нибудь стану заниматься кино. Не думал до того, как посмотрел «$8^1/_2$». Выходит, обязан я этому фильму — по самому высокому счету. Уверен — не я один...

А мировой кинематограф обязан «$8^1/_2$» и его автору обретением нового качества. Ибо существуют фильмы (их за всю историю киноискусства — единицы), открывающие не просто свежие приемы экранной выразительности, но настоящие шлюзы потоку творчества, счастливо направляя его в неизведанные русла. «$8^1/_2$» — из их числа.

На премьерных просмотрах картина казалась очень сложной, зашифрованной, чрезмерно изысканной, а кому-то и вовсе непонятной, путаной. Она и сегодня предполагает чуткую сосредоточенность зрителя, предельную концентрацию внимания, умение вжиться в прихотливый образный строй повествования, проявив склонность к сомыслию и сочувствию художнику. Однако ничего слишком уж усложненного и непонятного в ней теперь не найти. За последние четверть века киноискусство проделало огромный путь, став вровень с большой литературой, чему мы уже перестали удивляться. В немалой степени это произошло благодаря «$8^1/_2$», фильму, стимулировавшему поиски многих талантливых мастеров. Фильму, чьи первооткрытия и откровения сделались всеобщим достоянием. Не как прямые заимствования или эпигонское тиражирование (хотя и такое случалось), а как приобщение к новой эстетической реальности, выводящее к новым художническим прозрениям.

Классика не стареет — на то она и классика. Более того, пересматривая (в который раз!) картину, обращаешь внимание на удивительную злободневность и ее центральной темы, связанной с судьбой ищущей, совестливой творческой личности, и другого, четко различимого в финальных эпизодах жизнеутверждающего мотива единения людей перед ли-

---

«$8^1/_2$» («Otto e mezzo»)
Авторы сценария *Федерико Феллини, Эннио Флайяно, Туллио Пинелли, Брунелло Ронди.* Режиссер *Федерико Феллини.*

«8$^{1}|_{2}$», режиссер Федерико Феллини

цом вселенской угрозы. Мотива, вплотную смыкающегося с концепцией нового мышления, этой единственной альтернативы эгоистическим и абсурдным амбициям, от которых еще предстоит освобождаться человеческому обществу.

«Генезис» (Франция — Индия — Бельгия — Швейцария). У этой картины есть более выразительное и точное название — «Книга Бытия». Во всяком случае, оно куда больше отвечает и замыслу фильма-притчи, и его стилистике. А главное, отсылает нас к библейскому первоисточнику, от которого наверняка отталкивались автор литературной основы, бенгальский писатель Самареша Басу (его рассказ так и назван — «Книга Бытия»), и вслед за ним режиссер Мринал Сен.

Имя последнего хорошо известно в нашей стране, где в разное время шли «Собеседование», «Хор», «Парашурам» — фильмы, представляющие так называемое «параллельное кино» Индии, для которого характерен повышенный интерес к проблемам социальной жизни, предстающей на экране в обнаженно правдивых, свободных от коммерческой ретуши формах.

«Генезис» сделан в несколько ином ключе. Не в смысле сближения с «коммерческим кинематографом», разумеется: Сен его на дух не переносит и никаких уступок ему не делает. Просто в этом фильме режиссер, сохраняя верность своим нравственным и эстетическим принципам, использует — гораздо обильнее, чем обычно,— иносказательные приемы. «Генезис» — попытка создать развернутую метафору человеческого бытия, во все времена — от библейской древности до наших дней — отягощаемого извечными людскими пороками: себялюбием, алчностью, подозрительностью, желанием непременно возвыситься над ближним своим.

В этом отношении картина перекликается с предыдущей лентой Сена «Развалины», но притчеобразное начало выражено в ней еще более полно. И вот тут-то режиссер, как мне показалось, невзначай преступил трудно осязаемую грань, что отделяет ненавязчивую, эмоционально вербующую нас на сторону автора притчу от притчи дидактической. Целиком прозрачной, но, увы, почти лишенной эмоциональной притягательности.

Парафраз истории Каина и Авеля, разворачивающийся на экзотическом фоне руин древнего города, затерянного в безлюдной пустыне (очень эффектно снятого оператором Карло Варини), лишь изредка преодолевает слишком жесткую схему назидательного мифа. И даже такие поразительные актеры, как Насируддин Шах, Ом Пури, Шабана Азми, не в силах компенсировать этот просчет.

Лично мне гораздо ближе Сен «Собеседования» или «Парашурама». Но все же для более полного понимания творческой эволюции одного из интереснейших режиссеров современного индийского кино стоит посмотреть и «Генезис».

«Генезис» («Genesis»)

Автор сценария *Мринал Сен*, при участии *Мони Чаттопадхайа* (по новелле Самареша Басу). Режиссер *Мринал Сен*.

«На охоте» (Великобритания). Еще одна притча и тоже, к слову, экранизация. Очень добротная, хотя и несколько монотонная, тронутая, словно изморозью, прохладным академизмом, экранизация романа Изабел Колгейт, приглянувшегося ее соотечественнику Алану Бриджесу, режиссеру с солидным стажем работы на телевидении и в кино, обладающему безупречным вкусом.

Вкус в соединении с чувством меры, острой наблюдательностью и умением распознать фактуру материального, ее явную и скрытую киногеничность в данном случае оказались очень кстати. Не обладай Бриджес этими качествами, вряд ли у него могло что-нибудь получиться... Хрупкая фабульная конструкция «чисто английского», в духе Смоллета и Филдинга психологического романа с его ровной повествовательностью, с его персонажами, чей быт есть прежде всего благопристойный, до мелочей отработанный, освященный многовековой традицией, канонизированный ритуал,— все это могло бы затрещать и мгновенно разрушиться, соприкоснувшись с «грубым» искусством кино.

Не затрещало, не разрушилось... Даже напротив — люди и вещи из романа Колгейт обрели на экране плоть и объем, убедительнейшую визуальность, почти недоступную литературе. «Блистательным очарованием аристократии» можно было бы назвать этот фильм, вспомнив заголовок бунюэлевской ленты,— не будь такая дефиниция, верная по существу, слишком тяжеловесной, не согласующейся с изяществом режиссерского стиля «Охоты».

Но только ли в этом дело? В картине Бриджеса доминируют грусть, а не восхищение, тревога, а не умиротворенность. Ведь блестящее общество, приглашенное в роскошное поместье сэра Рэндолфа Неттлби на осеннюю охоту, эти представители касты избранных — уходящий класс, чье историческое время истекает. Ведь многим из них суждено погибнуть в первой мировой войне, которая уже не за горами.

«На охоте», режиссер Алан Бриджес

Фильм обрамляют титры. Первый: «Осень 1913». Заключительные — короткие, как надписи на надгробных камнях, строки, уточняющие, где и когда встретят свою смерть герои ленты.

«Когда погребают эпоху, торжественный гимн не звучит»,— так, кажется, сказано у поэта. «Когда погребают эпоху...» — так тоже можно было бы назвать эту картину.

«Невеста для Давида» (Куба). Было время, когда кубинский кинематограф почти

«На охоте» («The Shooting Party»)
Автор сценария *Джулиан Бонд*. Режиссер *Алан Бриджес*.

«Невеста для Давида» («La novia para David»)
Авторы сценария *Сенель Пас, Орландо Рохас*. Режиссер *Орландо Рохас*.

что не замечал своих современников, равно как и будничной стороны действительности. Героика революционной и освободительной борьбы чуть ли не два десятилетия оставалась сквозной темой молодого киноискусства. В кубинских фильмах 60—70-х годов быт если и присутствовал, то почти исключительно как быт колониальных времен или, уже совсем редко, как быт периода революционного слома. К примеру, у Гутьерреса Алеа в «Воспоминаниях об отсталости».

Поворот к современности намечается в кино Кубы лишь к концу 70-х — и своего рода рубежом в этом смысле можно считать появление «Портрета Тересы» Пастора Веги, премированного на Московском фестивале 1979 года, фильма, правдиво и с юмором рассказавшего о судьбе сегодняшней кубинской женщины.

Юмор, искренность, стремление уйти от лозунговой декларативности отличают и «Невесту для Давида» Орландо Рохаса, дебютанта в игровом кино, ранее успешно выступавшего в качестве документалиста.

Скромные художественные достоинства картины, герои которой — подростки, учащиеся выпускного класса школы-интерната в Гаване,— отчасти искупает трогательная естественность Исабель Диас Лагос. Она снялась в роли Офелии, миловидной и энергичной девушки, чья чрезмерная полнота — предмет постоянных насмешек одноклассников, не воспринимающих всерьез «эту толстушку». Однако именно Офелии суждено стать «невестой для Давида», симпатичного парнишки из провинции, по которому сохнет красавица Ольга, будущая балерина...

Такая вот незамысловатая история «гадкого утенка» — с благополучным финалом, очень напоминающим ныне забытый «поцелуй в диафрагму». Между тем надо принять в расчет, что нам предлагают первый кубинский фильм из тех, что иногда проходят у нас под рубрикой «о школьной любви». В нем есть интересные бытовые зарисовки, живые характеры, а самое ценное — различима попытка раздвинуть тематические и жанровые пределы кинематографа, еще не отметившего свое тридцатилетие.

«Обещания» (Румыния). Большинство эпизодов этой ленты сопровождает грустная лирическая мелодия, попадающая в резонанс с настроением и тревожными раздумьями ее юных и взрослых персонажей, чья жизнь, до поры до времени складывавшаяся удачно, вдруг омрачается случайно возникшими обстоятельствами, едва не имевшими роковых последствий. Но мы же знаем Элизабету Бостан — ее добрые фильмы («Воспоминание детства», «Молодость без старости», «Вероника», «Этот грустный веселый цирк», «Мама») и доброе сердце, а потому не можем подозревать всерьез, что она решится обездолить своих героев...

Да и сам жанр мелодрамы ничего подобного не предусматривает. А «Обещания» — мелодрама в строгом и отнюдь не уничижительном смысле этого понятия. Так что судить о фильме надо, мне кажется, в соответствии с его жанровой принадлежностью.

Как и положено мелодраме, в «Обещаниях» есть: героиня, у которой в прошлом — несчастная любовь, а в настоящем — основательно устроенная семейная жизнь; нежданно-негаданно появляющийся уже почти забытый любовник героини (не традиционный «злодей», но, в общем, личность явно малосимпатичная); ее заботливый и любящий муж, человек положительный, не лишенный благородства. Есть очаровательная девочка, смышленая и одаренная дочь героини, она же — «ошибка молодости». Есть тайна — и зрителю ее раскроют не сразу... И все это на месте в рамках ладно скроенного сюжета, за перипетиями которого следишь не без интереса.

Ну, а если без шуток, то «Обещания» — из тех фильмов, в которых важно не «что», а «как». Попади сценарий Василики Истрате другому режиссеру, вполне мог бы случиться конфуз: банальность, скучное назидание. Но Бостан хорошо понимает своего постоянного соавтора-драматурга, хорошо знает жизнь и любит людей; она твердо владеет профессией, о сложном умеет говорить просто — и оттого преподнесенный ею еще один урок доброты и человечности воспринимается легко.

«Поездка в Токио» (Япония). Вполне отдавая себе отчет в том, что японский кинематограф — это не только Акира Куросава, Кането Синдо и Сёхэй Имамура, а «Додэскадэн» или «Легенда о Нарайя-

---

«Обещания» («Promisiuni»)
Автор сценария *Василика Истрате*.
Режиссер *Элизабета Бостан*.

«Поездка в Токио» (« Oza Tokyo sa ikuda»)
Авторы сценария *Тосио Сэкинэ, Масакуни Такахаси*. Режиссер *Томио Курияма*.

ме» появляются не каждый год, можно все-таки только догадываться о причинах, по которым «Поездка в Токио» Томио Куриямы попала на наши экраны. Не хочу сказать, будто эта лента сомнительна в идеологическом или моральном аспекте. Она попросту *никакая*. Она не выдерживает самой снисходительной критики даже как киноиллюстрация к туристскому проспекту «Посетите Японию!» Ее полупрофессиональный, почти любительский уровень (талантливые кинолюбители, не обижайтесь, пожалуйста...) режет глаз, раздражает, в лучшем случае вызывая лишь улыбочку сочувствия.

«Поездка в Токио»,
режиссер Томио Курияма

Правда, в сценарном замысле некое рациональное зерно все же угадывается: противопоставление сельского жизненного уклада (впрочем, идеализируемого) жизни гигантского города, где каждый, в том числе и юный герой картины Гэн, работающий подручным в фотоателье, ведет непрерывную и изнурительную борьбу за существование. Есть в фильме и намек на «конфликт поколений», опять же — скорее, в замысле. А на экране все выглядит крайне невыразительно, схематично, на экране — примитивно выстроенный кинорассказ о событиях незначительных, представляющих интерес разве что для тех, кто в них непосредственно участвует...

«Чужие деньги» (Югославия). С чувством недоумения, нарастающего разочарования смотрел я и картину Зорана Тадича. Но уже по иной причине. Начало этой вроде бы вполне профессиональной ленты кажется если не многообещающим, то уж по крайней мере несколько интригующим. ...Двойное убийство, совершенное глухой туманной ночью в окраинном квартале небольшого города, крупная сумма денег (объемистый полиэтиленовый пакет, набитый купюрами), попадающая в руки случайного свидетеля преступления, таинственный незнакомец, притаившийся в темноте и все видевший... Исходная фабульная ситуация могла бы быть развернута в сюжет психологического детектива с четкой поляризацией носителей действия и контрдействия, с обманными ходами и впечатляющей развязкой, конечно же, неожиданной.

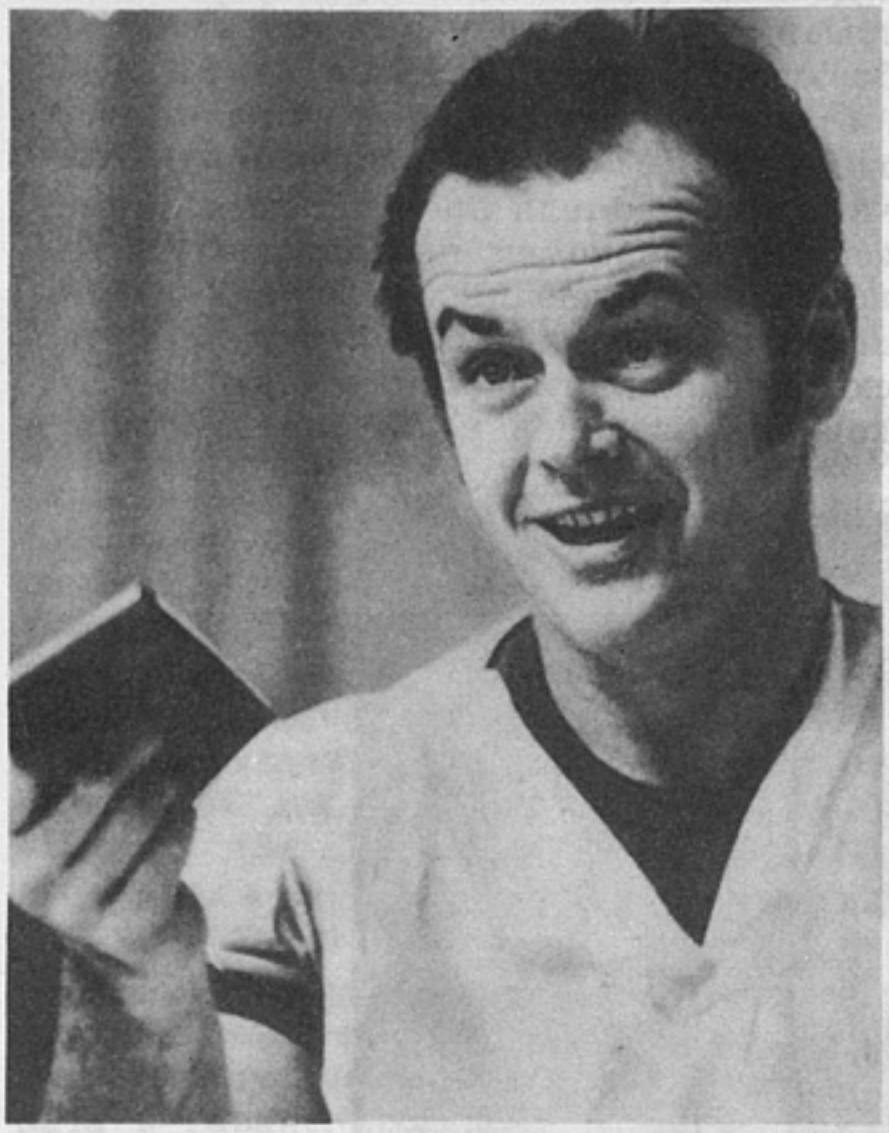
Не скажешь, будто в фильме ничего этого вовсе нет. Есть — в каких-то эмбриональных, незавершенных и, главное, алогичных построениях. Оттого и возникает впечатление невнятицы, искусственности наиболее важных эпизодов. В особенности заключительного — кровавого, с трудом объяснимого, напрасно претендующего на многозначительность.

Последнее можно отнести и к картине в целом.

«Полет над гнездом кукушки» (США). Сегодня много говорят о кризисе кино как искусства, но если в мировой кинематографии произведение, подобное фильму Милоша Формана «Полет над гнездом

«Чужие деньги» («Сон о розе», «San o ruzi»)
Автор сценария *Павло Павличич.*
Режиссер *Зоран Тадич.*

«Полет над гнездом кукушки», режиссер Милош Форман



кукушки», будет создаваться хотя бы раз в пять лет,— кино не умрет. Как искусство. Как уникальный способ постижения мира и человека, раскрывающий перед истинным художником ни с чем не сопоставимые возможности. Почитайте роман Кена Кизи «Полет над гнездом кукушки» (перевод опубликован в прошлом году в «Новом мире») и сравните его с одноименным фильмом, наконец-то, с более чем двенадцатилетним запозданием появившимся в нашем прокате. Лента, довольно последовательно повторяющая фабулу книги, отрывается от своей литературной первоосновы,— взмывая на более высокий уровень художественности и философских обобщений. Да и эмоционально она гораздо сильнее воздействует на зрителя, нежели роман на читателя.

Как и всякое крупное явление искусства, картина «Полет над гнездом кукушки» отторгает попытки трактовать ее однозначно. И уж тем более — примитивные попытки вульгаризировать этот многослойный, насыщенный не вдруг уловимыми нюансами художественный текст в поисках неких прямых аллюзий или якобы лежащих на поверхности связей с определенными событиями политической истории Центральной Европы в годы второй мировой войны и в послевоенный период. Думаю, Форман не ставил перед собой подобных целей: они или вне сферы главных его интересов, или недостаточно масштабны для его дарования. Он сделал фильм о том, что не имеет и не может иметь жесткой хронологической и фактографической фиксации, и вместе с тем — фильм о времени, в которое ему выпало жить. Впрочем, нельзя поручиться, что будущие поколения не прочтут его послание как-то иначе — применительно к собственному мироощущению, к своим, неведомым ныне живущим тревогам и духовным поискам. Заложенный в фильме потенциал допускает и такой прогноз.

А потому нет, наверное, надобности сводить все содержание «Полета...» к единой формуле, к раскрытию конкретной доминирующей темы. И все же в полифонии этой ленты отчетливее остальных различим, по моим ощущениям, мотив самого решительного, яростного, отчаянного и безусловного неприятия любой формы духовного гнета, который всегда несет в себе смертельную опасность для человеческой личности и никакими благими намерениями оправдан быть не может.

Человека можно заточить в мрачном застенке, подобном «психушке» из «Полета...», можно жестоко унизить его, лишить всяких возможностей действовать по собственному побуждению. Но он остается человеком, покуда не вытравлено в нем без остатка состояние внутренней свободы, покуда жива его мысль и не сломлен дух. А дальше — смерть, даже если и уцелела еще оболочка из плоти и крови. Не случайно же Форман отнимает жизнь у симпатяги бунтаря Макмёрфи (Джек Николсон): ведь воли своей у того больше нет, а стало быть, и *нет* человека...

Эта мысль — не на все ли времена?

●

Так выглядит зарубежный кинорепертуар месяца. Согласитесь, из него есть что выбрать.

«Полет над гнездом кукушки» («One Flew Over the Cuckoo's Nest»)
Авторы сценария *Лоуренс Хобен, Бо Голдмен* (по роману *Кена Кизи*).
Режиссер *Милош Форман*.

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

В Лондоне состоялось ежегодное вручение призов Британского киноинститута за творческие достижения в области кино и телевидения, а также за техническое мастерство, спецэффекты, телевизионные программы, телеинтервью, книги и архивные изыскания по кино. Кульминационный момент этого ежегодного праздника — представление вновь избранных почетных членов института. Первая такая церемония состоялась в 1983 году, и с тех пор чести быть избранными в Британский киноинститут были удостоены такие всемирно известные мастера, как Марсель Карне, Дэвид Лин, Майкл Пауэлл, Сатьяджит Рей, Орсон Уэллс, Акира Куросава и Лоренс Оливье. Теперь этот список пополнили выдающиеся актеры Бетт Дэвис и Дирк Богард, а также советский кинорежиссер Элем Климов.

По словам председателя правления Британского киноинститута, известного кинорежиссера Ричарда Аттенборо («Ганди», «Кордебалет»), «решимость Богарда избежать стереотипов, однообразия амплуа, даже ценой отказа от работы в современном английском кинематографе, привела к тому, что его с распростертыми объятиями приняли великие европейские кинорежиссеры. В результате Богард добился невероятно высокого уровня мастерства, с ним не может сравниться никто из актеров его поколения».

Избрание Бетт Дэвис почетным членом киноинститута было сюрпризом для собравшихся: решение было принято в последний момент, так как прославленная американская киноактриса, которой в этом году исполняется восемьдесят лет, приехала в Англию на съемки, и Британский киноинститут решил использовать эту редкую возможность.

Представляя Элема Климова, Аттенборо подчеркнул, что в данном случае решение Британского киноинститута было обусловлено не только высоким профессиональным мастерством режиссера, но и гражданским мужеством, преданностью своему делу, огромным значением общественной работы, которую он ведет и ради которой пришлось на время пожертвовать творчеством.

Почетным членам Британского киноинститута вручается медаль: она представляет собой сложную конструкцию, напоминающую лестницу из кинокадров. Сделана модель из серебра, смытого со старых, вышедших из употребления кинокопий.

Р. Фомина

ГДР

Премьерой нового фильма киностудии ДЕФА «Лиана», поставленного режиссером Эрвином Штранка по мотивам радиопьесы Даниелы Дан, открылись в округе Халле пятнадцатые Дни социалистического кино.

Этот международный кинофестиваль не носит характера соревнования: на нем нет ни жюри, ни премий. Своеобразие «Дней» еще и в том, что проводятся они ежегодно, но каждый раз в одном из четырнадцати округов ГДР. Страна-участница представлена одним фильмом, приобретенным для демонстрации в ГДР, причем фильм этот показывается в клубах, домах культуры, а параллельно проходят встречи авторов со зрителями, дискуссии.

Советский кинематограф представляла картина Р. Быкова «Чучело», а в состав делегации входили автор сценария В. Железников и юная актриса К. Орбакайте. В Днях социалистического кино участвовали также кинематографисты Польши («Крестник»), Венгрии («Обратный счет»), Болгарии («Характеристика») и Чехословакии («Тихая радость»).

Учитывая, что прокат фильмов социалистических стран у нас подвергается заслуженной критике, стоит, видимо, позаимствовать у коллег из ГДР опыт проведения Дней социалистического кино и устраивать подобные фестивали в нашей стране.

М. Сулькин

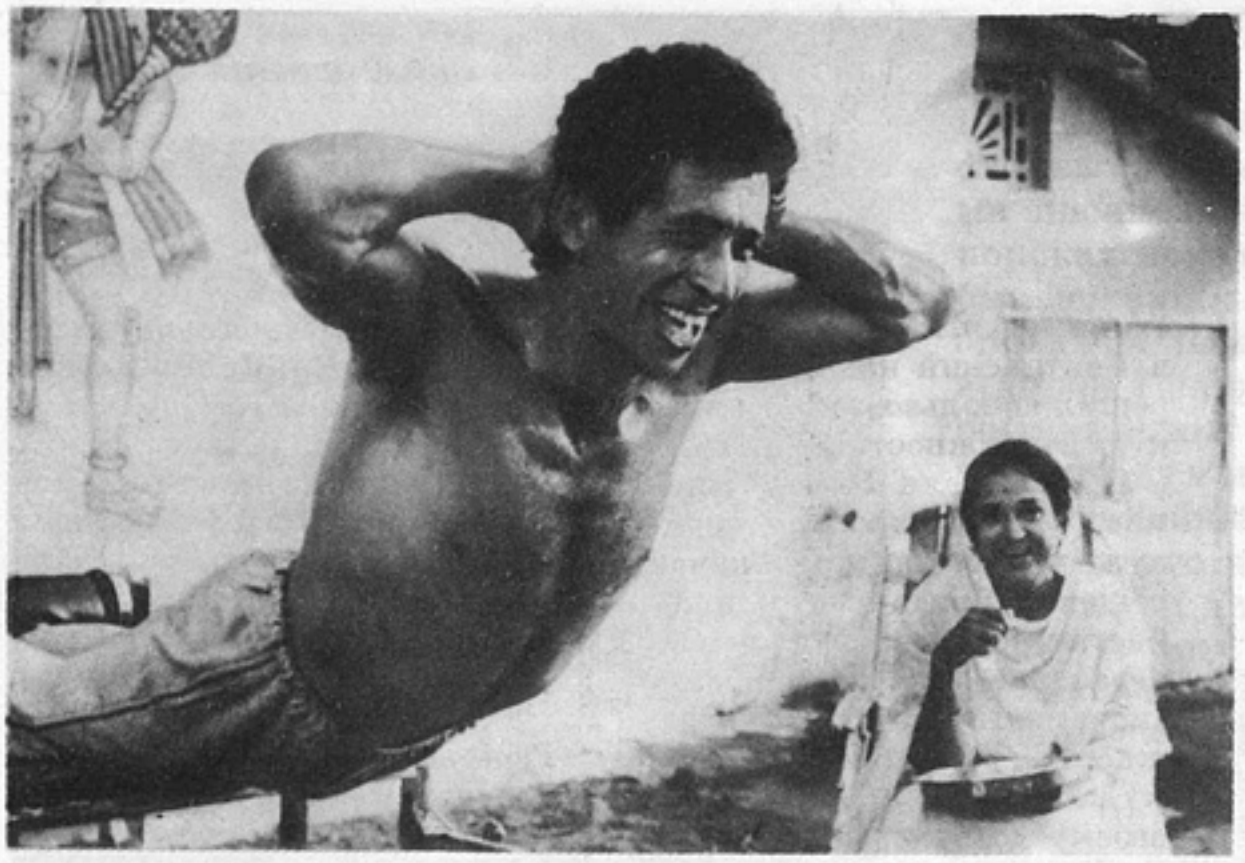
ЗАПАДНЫЙ БЕРЛИН

В прессе появились сообщения о том, что сенатор по культуре Западного Берлина Фолькер Хассемер предложил учредить новый приз в области кино — «Евро-Оскар», который призван поощрять поиск европейских кинематографистов. Представительным международным жюри будут отбираться семь лучших фильмов, из которых второе жюри выберет одну картину — так описывает порядок присуждения «Евро-Оскара» западногерманская газета «Зюддойче цайтунг».

И. Ларин

ИНДИЯ

«Убей его, пока он не убил тебя» — эти мрачные слова сопровождают рекламу нового фильма режиссера Панкуша Парашара «Мираж». Но ошибется зритель, решивший, что его приглашают на «фильм ужасов» или на кровавый детектив. В своей ленте, представляющей остросоциальный, прогрессивный кинематограф



Насируддин Шах и Камини Кошал в фильме «Мираж»

Индии, авторы с гневом и болью ведут рассказ об одном из самых страшных зол современности — о наркотическом дурмане, недуге, поразившем сегодня, по признанию индийской прессы, все слои населения и все возрастные группы, даже детей. «Мираж» — яростная попытка сломать стену равнодушия, заставить людей осознать ответственность за гибель целых поколений.

В центре повествования — история полицейского, который делает все, чтобы добраться до самой сердцевины смертельной для общества социальной болезни, чтобы спасти людей, сраженных ею. Вот почему, идя по следу торговцев наркотиками, он разоблачает и тех, кто призван охранять духовное здоровье нации — правительственную администрацию и полицейские власти, школьных учителей и беспечных родителей. И хотя в финале фильма ему удается раскрыть и обезвредить преступников, он понимает, что борьба только начинается.

В роли главного героя «Миража» снялся Насируддин Шах, завоевавший репутацию талантливого актера участием в серьезных, проблемных лентах. В фильме заняты «звезды» индийского кино Амитабх Баччан и Басу Чаттерджи.

В. Кудрявцев

ИСПАНИЯ

Главный приз фестиваля в Сан-Себастьяне «Золотая раковина» был вручен ленте палестинского режиссера Хлейфи «Свадьба в Галилее». Фильм, над которым работали бельгийские и французские продюсеры и палестинские актеры, в форме документального репортажа рассказывает о жизни крестьян в палестинской деревне, занятой израильскими войсками. Основной темой картины, отмечает газета, стал призыв к мирному разрешению ближневосточного конфликта, длящегося уже много лет.

«Серебряными раковинами» жюри отметило швейцарско-канадский фильм «Сладкие горы», поставленный режиссером Робертом Франком, а также остроумную комедию «Разгар сезона», снятую женой Бертолуччи Клэр Пеплё на одном из курортных островков Греции. Вместе с женой на фестиваль приехал и Бернардо Бертолуччи, показавший в Сан-Себастьяне новую картину «Последний император», сделанную в Китае.

Премию за режиссуру получил бельгиец Доменик Жерюддер за фильм «Сумасшедшая любовь», а «Раковины» за актерское мастерство поделили Виктория Абриль и Иманол Ариас, исполнители главных ролей в испанском фильме «Траур».

И. Кунин

ИТАЛИЯ

«Мы плуты, бродяги, жизнь наша полна опасностей, но она прекрасна, мы свободны... Сегодня здесь, а завтра там — куда нас приведут ноги и судьба». Это эпиграф к новому фильму Марио Моничелли «Плуты». Старейшина итальянского кино, создатель шести десятков картин, приглашает теперь зрителей в Испанию рубежа XVI и XVII веков. Герои фильма — персонажи плутовских романов, так называемые пикаро — бездомные бродяги, рыцари удачи — жертвы экономических процессов периода первоначального накопления капитала.

В трюме огромной галеры встретились Ласарильо с Тормеса из одноименной анонимной повести середины XVI века и Гусман Де Альфараче, созданный уже на рубеже веков писателем Алеманом-и-де-Энеро. И теперь их судьбы — уже экранные, а не литературные — будут пересекаться самым причудливым образом, бросая друзей от одного приключения к другому. Авторы сценария Моничелли, Бенвенути, Де Бернарди и Чекки Д' Амико сводят своих героев и с персонажами великого Сервантеса — Дон Кихотом и Санчо Пансой.

«Мне было интересно,— объясняет Марио Моничелли в беседе с корреспондентом «Униты»,— исследовать с помощью испанской литературы мрачные аспекты могущественной и пышной эпохи». К верности исторической правде прежде всего стремились создатели картины: художник Энрико Фьорентини, композитор

Марио Моничелли на съемках фильма «Плуты»

Лючио Далла, популярнейшие итальянские актеры, исполнители главных ролей в фильме Энрико Монтесано (Ласарильо с Тормеса), Джанкарло Джаннини (Гусман Де Альфараче), Витторио Гасман (Дон Кихот). Съемки велись в Испании и на сицилийском побережье. Однако, говорит Моничелли, «мы запечатлели страну, которая почти неизвестна кинозрителям, это не Фламенко и Севилья, это Испания пыльная, истерзанная, лицемерная».

Л. Зиман

США

За неделю до международной премьеры своего фильма «Мертвые» в возрасте 81 года скончался «последний из могикан» старого Голливуда Джон Хьюстон.

Кем только не перебывал сын известного актера Уолтера Хьюстона, прежде чем стать одним из пионеров «черного фильма»: боксером и газетчиком, кавалеристом и пехотинцем. Писал сценарии и снимался — сначала в чужих, а потом и в собственных лентах. Слава пришла к нему сразу после режиссерского дебюта — фильма «Мальтийский сокол» (1941) по роману Хаммета с Хамфри Богартом в главной роли. Созданные Хьюстоном уже после войны фильмы «Сокровище Сьерра-Мадре», «Асфальтовые джунгли», «Африканская королева» прочно вошли в хрестоматии голливудской классики, хотя и чередовались в его творчестве с маловыразительными, но умелыми поделками. Патриарх массовой кинокультуры, Хьюстон всегда «брал кассу», но был признан не только широким зрителем. В 1984 году на Каннском фестивале, где демонстрировался его фильм «Под вулканом», Хьюстон был удостоен специального приза жюри за выдающийся вклад в мировое киноискусство.

В чем реально состоял этот вклад, так это прежде всего в высочайшем профессионализме. Хьюстон не был новатором и поэтом, но был чутким стилистом. Даже обращаясь к психологическому или историческому материалу (в его фильмографии экранизации драмы Т. Уильямса «Ночь игуаны» и антивоенного романа С. Крейна «Алый знак доблести», «Моби Дик» по Г. Мелвиллу и «Мулен Руж» о Тулуз-Лотреке), он всегда испытывал на прочность тугую интригу.

Актеры — другой козырь Хьюстона. Через его крепкие руки прошел не один десяток «звезд», среди которых Ава Гарднер и Бетт Дэвис, Кэтрин Хепбёрн и Мерилин Монро, Элизабет Тейлор, Кларк Гейбл, Марлон Брандо, Пол Ньюмен.

Один из последних его фильмов «Честь семьи Прицци» (с Джеком Николсоном и Кэтлин Тернер в главных ролях) продемонстрировал ироничность и одновременно юношескую любовь старого мастера к неувядающему «гангстерскому фильму».

Однако свое кинематографическое завещание смертельно больной режиссер пожелал составить по всем правилам и без затей, с той мерой искренности и одухотворенности, которой раньше пренебрегал. Фильм «Мертвые» стал лирической исповедью режиссера и, показанный на последнем Венецианском кинофестивале, был единодушно признан самым «авторским» и наиболее совершенным творением мастера за всю его полувековую карьеру в кино.

Корифей «саспенса» и жесткой фабулы, Хьюстон на этот раз обратился к изысканным полутонам новеллы Джеймса Джойса, вошедшей в цикл «Дублинцы». Он считал ее одной из величайших в англоязычной литературе. Фильм, действие которого почти не выходит из интерьера, получился тихим и камерным, исполненным меланхолической иронии, столь характерной для стиля ранней джойсовской прозы, и «саспенс» сосредоточился здесь не во внешнем действии, а в напряженных взаимоотношениях персонажей.

Документальный фильм, сделанный во время съемок «Мертвых», показывает, как полно отождествлял себя Хьюстон со своим последним творением, по отзывам прессы — «мудрым, насмешливым и непокорным».

М. Брашинский

●

Чикаго 1931 года. Времена строгого запрета продажи

Роберт Де Ниро в фильме «Неприкасаемые»

спиртных напитков на всей территории США. Однако в городе, где все покупается и продается, уроженец Неаполя Альфонсо Капоне прибрал к рукам не только подпольную спекуляцию алкоголем и торговлю наркотиками, но также и такие «безобидные» отрасли, как азартные игры и «бордельбизнес». «Неприкасаемые» — еще один рассказ о войне полиции против мафии, снятый режиссером Брайаном Де Пальма, снискавшим известность триллерами «Керри», «Одетый для убийства», «Двойник».

Основу нового фильма Де Пальма составляют реальные события начала 30-х годов. Молодой инспектор уголовной полиции Эллиот Несс (Кэвин Костнер), «пламенный рыцарь без опыта, страха и упрека», как его аттестуют в картине, вместе со своими «собратьями по револьверу», роли которых в фильме исполняют Шон Коннери, Энди Гарсиа и Чарлз М. Смит, начинают охоту на знаменитого гангстера, завершающуюся полной победой правосудия и справедливости. После многочисленных выслеживаний, погонь и рукопашных схваток Аль Капоне попадает в тюрьму за сокрытие имущества от обложения налогом. Аль Капоне в «Неподкупных» сыграл Роберт Де Ниро, которому для этой роли пришлось изрядно прибавить в весе. Газеты пишут, что актер, будучи страстным приверженцем кинематографической точности, даже белье стал заказывать в том самом магазине, который некогда обслуживал короля мафиози.

В съемках, общая стоимость которых достигла двадцати четырех миллионов долларов, принимало участие семьдесят пять каскадеров, для эффектных эпизодов перестрелок потребовалось четыреста пулеметов и пятьдесят тысяч патронов.

И. Ланин

●

Тема войны во Вьетнаме до сих пор не дает покоя американской интеллигенции. В различных издательствах США и сегодня выходят десятки книг об этой войне, большую роль в осмыслении ее играет и кинематограф — только за последний год на экраны США вышло несколько картин, отсылающих к теме Вьетнама, среди которых «Взвод», «Сад камней», «Ханой-Хилтон» и, наконец, «Цельнометаллическая оболочка» — фильм Стэнли Кубрика.

В последние годы Кубрик не снимал, но эта работа вновь заставила критиков говорить о его творчестве, хотя некоторые газеты нападают на него за то, что он осмелился «бередить старые раны».

«Цельнометаллическая оболочка» — специальный военный термин: так называют боевые патроны для винтовок, которыми вооружены солдаты морской пехоты. Эти воинские части использовались в самых опасных операциях вьетнамской военной авантюры. Киноповествование в фильме Кубрика опирается на реальные исторические факты и делится на две стилистически неоднородные части. В первой зритель знакомится с героями, новобранцами, которые проходят подготовку в Южной Каролине. Муштрует ребят грубый и циничный сержант-инструктор, наставляющий их сентенциями вроде: «Твердый кулак да божье благословение — и коммунистам крышка!» Вторая часть фильма рассказывает о боевых действиях на земле Вьетнама. Некоторые рецензенты обвиняли Кубрика в жестокости этих эпизодов, но их оппоненты писали, что поэтика картины правдиво отражает подлинные реалии, ведь речь в ней идет о кровавой бойне и Стэнли Кубрик сумел обнажить механизм вытеснения человеческих ценностей вирусом ненависти. Клички вместо имен, грубость, садизм, на-

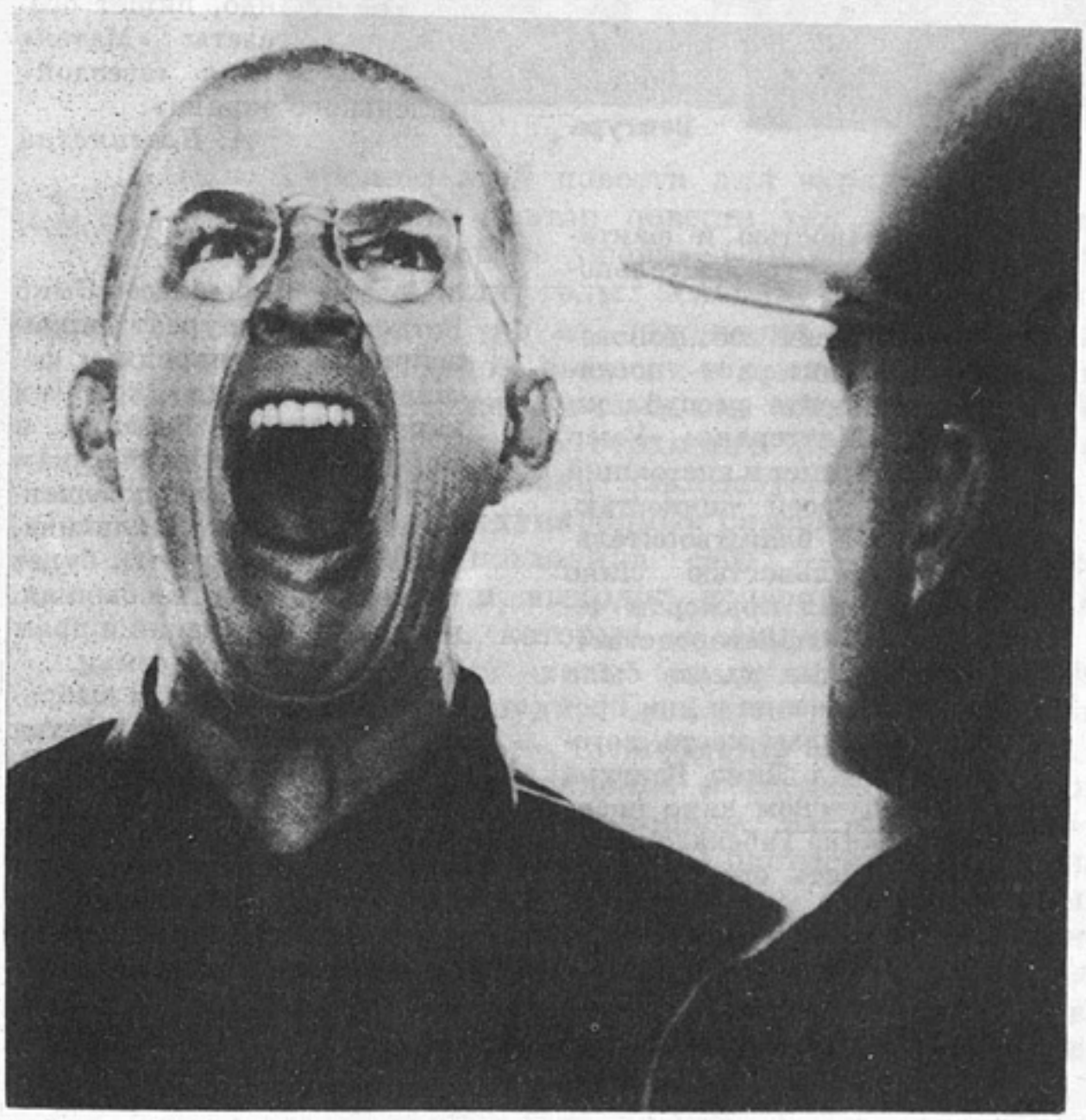
силие — и вот восемнадцатилетний симпатичный парень, ставший «рядовым Пайлом», превращается в тупого исполнителя приказов, в убийцу, а герой фильма Джокер, усвоивший философию командира, думает про себя: «Надо приспособиться к жизни в этом вонючем мире и не думать об идеалах...» Репортер американской газеты Джокер (Мэтью Моудин) носит на каске надпись, ставшую символом варварства — «Рожден убивать», а к форменной его рубашке приколот значок участника пацифистского движения. По замыслу Кубрика, фигура этого парня символизирует смятение, растерянность молодого поколения американцев, втянутых в бессмысленную войну.

Режиссер кропотливо готовился к съемкам. Они проходили в пригороде Лондона, в эпизодах уличных боев были использованы руины завода, почти полностью разрушенного в годы второй мировой войны. Из Испании была доставлена целая пальмовая роща.

Чтобы выбрать необходимое музыкальное оформление, пришлось прослушать около шестисот шлягеров, включенных в хит-парады времен вьетнамской войны. Благодаря этой тщательности воссоздания фона режиссеру, по мнению рецензентов, удалось передать атмосферу конца 60-х годов, заставить зрителей ощутить себя участниками драматических событий.

В. Морсаков

«Цельнометаллическая оболочка»

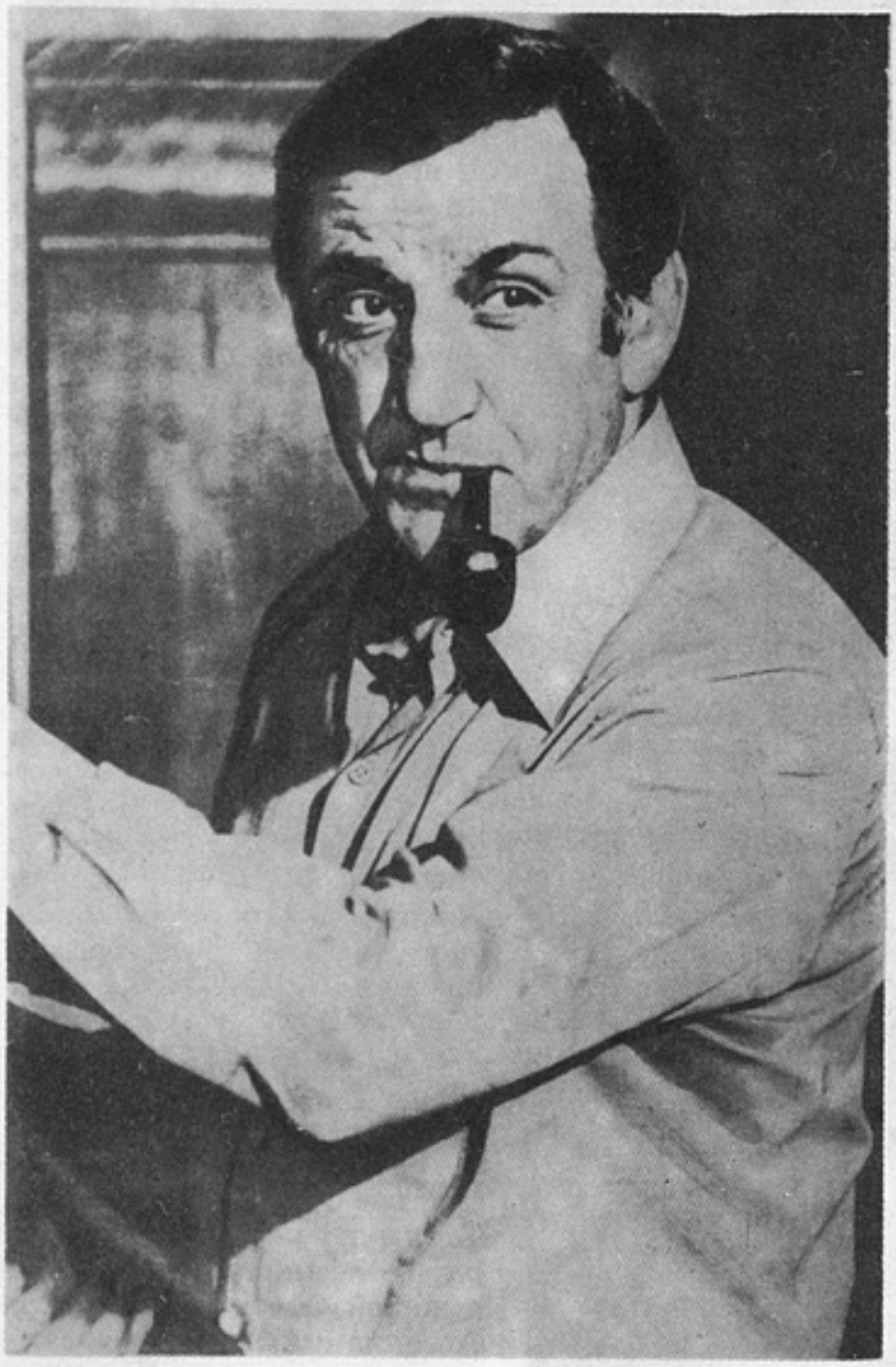


ФРАНЦИЯ

Умер Лино Вентура. Актер, которого наши зрители знают по таким картинам, как «Лифт на эшафот», «Монпарнас, 19», «Мари-Октябрь», «Дьявол и десять заповедей», «Искатели приключений», «Зануда», «Прощай, полицейский», «Сиятельные трупы», «Отверженные», «Седьмая мишень», «Сто дней в Палермо».

Лино Вентуру называли наследником Жана Габена. В нем действительно было много от Габена, которого сам Вентура считал своим духовным отцом. Его героев отличала цельность характера, сила личности, надежность. Они несли зрителю веру в безусловность простых понятий добра и справедливости, истинной мужской дружбы и чувства человеческого достоинства. Не случайно по результатам опроса журнала «Пари-матч», проведенного в 1982 году, Лино Вентура представлялся большинству французов как идеальный друг. «Я всегда восхищался такими людьми, как Антуан де Сент-Экзюпери, — говорил Лино Вентура. — Умение брать на себя ответственность — одна из самых замечательных черт, которая может быть присуща человеку. Это очень непросто — принять решение и самостоятельно довести трудное дело до конца». Таким делом стала для актера основанная им вместе с женой Одетт в 1963 году Ассоциация помощи детям-инвалидам. «Подснежник» — так называется эта сеть интернатов, в которые Лино Вентура бескорыстно вкладывал свои гонорары. Сегодня этих интернатов свыше двадцати в разных уголках Франции.

...На похороны замечательного артиста, умершего внезапно в возрасте шестидесяти восьми лет, в парижский пригород Сен-Клу, где он жил, съехались крупнейшие деятели французской культуры. Режиссер Пьер Черниа сказал журналистам: «Это был человек, все, что я могу сказать. И преданный друг». Эту же черту характера артиста подчеркнул и Клод Пиното, у которого Лино Вентура снялся в пяти картинах: «Для него существовал культ дружбы. Лино больше всего дорожил крепкими человеческими связями и очень любил доставлять ра-



Лино Вентура

дость людям. В то же время в нем не было ничего от «дипломата», он всегда говорил то, что думал». Режиссер Ив Буассе, также работавший с актером, добавил: «Лино был французским Генри Фонда. За сдержанностью монолита скрывалась легко ранимая душа».

Роль Жана Вальжана из «Отверженных», к которой Лино Вентура шел всем своим творчеством, стала вершинной ступенью в его кинобиографии. Однако известно, что режиссеру Роберу Оссейну стоило огромных усилий уговорить актера сниматься — Вентура считал кощунством браться за этот образ после Жана Габена. Робер Оссейн рассказывает: «Он восхищал меня... Этот великий актер обладал великой скромностью и фантастической требовательностью к себе».

Среди тысяч соболезнований семье актера — послание президента республики Франсуа Миттерана: «Умер большой артист и настоящий человек. Своей личностью, талантом, благотворительной деятельностью Лино Вентура стал примером человечности и благородства».

И еще одна мысль была не раз высказана в дни проводов Вентуры: место, которое занимал Лино Вентура во французском кино после смерти Жана Габена, опустело. И занять его некому...

А. Осипов

●

То, что сборы в кинематографе падают, давно известно. Явление это повсеместное. Анализируя его, французская пресса останавливается на «феномене Бельмондо»: если еще в 1983 году картина с его участием «Маргинал» собрала более миллиона зрителей в одном только Париже, то фильм «Ограбление», снятый спустя три года,— почти вдвое меньше. Еще более печальная судьба ожидала последнюю работу Бельмондо — ленту «Одиночка»: ее посмотрело всего 300 тысяч парижан.

Среди главных причин падения популярности артиста — однообразие его ролей: сегодняшнего зрителя не привлекает образ «папаши Бельмондо», его знаменитая улыбка и умение действовать кулаками. Ведь аудитория очень помолодела — погоду делают теперь зрители от пятнадцати до двадцати пяти лет. Поклонники Бельмондо — люди среднего возраста — предпочитают оставаться дома и смотреть ленты с участием своего кумира на телеэкране. «Бельмондо, пишет обозреватель газеты «Матен» Ти Тессье, стал «звездой» маленького экрана».

А. Брагинский

ЮГОСЛАВИЯ

Известный режиссер Эмир Кустурица, лауреат крупнейших международных фестивалей, среди которых киносмотры в Венеции и Канне, приступил к съемкам фильма «Дом для повешенных». Глазами мальчика, главного героя ленты, будет увидена в нем необычная, полная приключений и драм жизнь цыганской семьи.

Группа Кустурицы выбрала для съемок село Шутка на берегу реки Вардар недалеко от Скопле. В селе этом живут цыгане, многие из них стали исполнителями ролей в фильме. Финансирует «Дом для повешенных» американская фирма «Коламбия».

В. Петров

Н. Рязанцева

Собственная тень

Трагикомедия

Наталия Рязанцева — сценарист. Окончила ВГИК в 1962 году. Дебютировала сценарием «Крылья» (1966, сценарий написан вместе с В. Ежовым). Автор сценариев «Личная жизнь Кузяева Валентина» (1968), «Долгие проводы» (1972), «Чужие письма» (1976), «Голос» (1982), «Аленький цветочек» (1978), «Букет мимозы и другие цветы» (1985) и других.

Героиню этой повести для экрана Ульяну Курослепову в детстве не жаловали. Автор повести тем это объясняет, что она «выделялась». «Дети этого не любят». Справедливое наблюдение.

Прошли годы. Ульяна давно не девочка, имеет дочь, обучает студентов, но ее положение легче не стало — оказалось, и взрослые с трудом выносят тех, кто «выделяется». Так же, как дети.

Чем же все-таки она выделяется? Особых степеней не достигла, не дала своего странного имени новому элементу в периодической таблице (Ульяна занимается химией), не украшает своим присутствием международные симпозиумы.

Она позволила себе — всего-навсего — быть естественным человеком и, выходит, позволила себе слишком много.

Люди, которые ее окружают, совсем не злодеи, иные ее даже любят (или хотя бы думают, что любят), но с нею им всем неуютно и трудно. Суть в том, что живут они по общепринятым правилам, Ульяна — та живет по своим.

Это несовпадение и создает поле высокого напряжения, причем, казалось бы, на ровном месте. В самом деле, не происходит ни трагедий, ни каких-либо экстремальных событий, течет обычная повседневная жизнь, а между тем отчетливо слышится грозная, тревожная нота. Сделать эту ноту столь внятной, донести ее до нашего слуха, защитно забаррикадированного от диссонансов, показать нам, как зависим от мира мир независимого человека, явить это самыми простыми средствами, не нажимая на педали, не форсируя звук,— по плечу только истинному писателю.

Есть слово, давно уже мне ненавистное. Слово известное — «сценарий». Тот, кто сумеет его упразднить, сделает громадное дело. Это слово досталось нам в наследство от кинематографического палеолита, от первых ателье, от Ханжонкова, от раскадровок, от потока, от обнаженного ремесленничества. Пока это слово существует, литературная основа будет рассматриваться как повод, как полуфабрикат, как трамплин. Термины лишь кажутся фантомами, их влияние и воздействие несомненны.

Из-под пера Натальи Рязанцевой выходят не полуфабрикаты, а повести. Она — писатель, исследующий судьбы, создающий характеры и проявляющий их в точно отобранном и найденном слове. «Чужие письма» и «Долгие проводы» поставлены прекрасными режиссерами, но я не умалю их заслуг, если напомню, чем их фильмы обязаны литературе Натальи Рязанцевой.

Леонид Зорин

Куруслепова ходила по крыше. По ночам. Она выдумала, что она лунатик. А может — и в самом деле?.. Еще, помню, у нее было прозвище — Герцогиня. И Сомнамбула. Немного я помню из нашего общего пионерского лета, а Ульяну на крыше помню. И мы подсматриваем из-за кустов, как мелкими шажками, в длинной белой рубашке, распустив волосы по плечам, наша «Герцогиня» продвигается по краю плоского рифленого навеса над столовой.

— Спорим — никакой она не лунатик!

— Эй, Герцогиня!

— Тихо ты, она проснется!

— Куруслепова... Ульяна...

— Тише! Посмотри, глаза открыты?

— Эй, Курошлепа, падай, я подержу!

Мальчишки выскочили из своей засады, подкрались к столовой. Полная луна висела низко над крышей. Взрослые еще не спали, где-то за деревьями звучала музыка. Куруслепова изображала лебедя. Как будто во сне — глаза закрыты, а руки изгибаются, как в «Лебедином озере». Кто-то передразнил писклявым голосом:

— «Девочки, не обращайте внимания, я иногда вдруг буду ходить по ночам, вы меня не бойтесь, я сомнамбула».

— Прыгай, Курошлепа! Солдатиком!

— Рыбкой, рыбкой!

Главный эксперт тихо залез на крышу и стал длинным прутиком щекотать Куруслепову под коленкой. Она вздрогнула и застыла, как аист, на одной ноге. А глаза закрыты. Он подполз поближе и пощекотал ей пятку. А снизу ее доставали лучом фонарика. Нас душили приступы смеха. Мы валялись в кустах и затыкали друг другу рты.

Я не выдержала:

— Ну хватит! Она же сейчас упадет!

— А лунатики не падают!

Она покачнулась на одной ноге и упала вниз.

Мы с воплем бросились за угол столовой. Она лежала за сломанным кустом сирени, обхватив разбитую коленку, и стонала. Она не открывала глаз, а из них текли по щекам крупные слезы.

— Улька, ты жива?

— Тихо, девочки, давайте ее понесем! Тихо, не шевелись.

— Она ногу сломала?

— Больно? Тебе больно? Ну скажи!

Когда мы обступили ее, она сглотнула слезы и изобразила блаженную улыбку, будто только что проснулась:

— Ой, какой мне сон приснился: я лечу, лечу куда-то, а меня кто-то щекотит...

...Она легко отделалась, и снова ее дразнили больше всех. Мне было обидно за Куроспепову, и я ей сказала наедине:

— Улька, над тобой все смеются, а ты не замечаешь. Потому что ты какая-то не от мира сего. Ты выделяешься. А дети этого не любят.

— Да,— Куроспепова горестно покачала головой.— Я просто не знаю, как доживу свой срок. Вокруг меня образовался какой-то вакуум. Я хотела со всеми дружить, но, видимо, не судьба. Наверно, я сама виновата, я отпетая эгоистка.— Вот так изъяснялась десятилетняя Ульяна.

С тех пор — страшно сказать — тридцать лет прошло. Город большой, видимся мы редко, случайно, все на бегу. Последний раз я видела ее у театра, когда москвичи приезжали.

Наши девушки, две медсестры из клиники, пришли «на авось», спрашивали лишний билетик, и надежды уже никакой, а я вдруг вижу — идет Ульяна, издалека бросается в глаза. Одета по последней моде, идет с мужчиной под ручку. И не торопятся. И мужчина заметный. Где-то я его видела. Кажется, по телевизору показывали, по местной программе. В общем, слежу с нескрываемой бабьей завистью, как перед ними расступается толпа. Какая у нее походка, и для своих сорока Ульяна очень хорошо выглядит, и почти без косметики, чего про меня не скажешь. И вдруг вижу — остановились у двери, где самый затор. Мужчина прикладывает платок ко лбу, а другой рукой обнимает Куроспепову за плечи:

— Может, не пойдем?

Она как засмеется:

— Давай не пойдем! Как ты угадал? Иду и мечтаю — давай не пойдем. А билеты у тебя?

Тут я быстро среагировала, подскочила.

— Ульяна! Только нам, нам, нам!

Толпа жаждущих налетела, я позвала своих девушек, выхватила билеты.

— Спасибо,— говорю,— осчастливим медицинский персонал, вот попадешь к нам в клинику, не дай бог, конечно...

Кто б мог подумать, что в следующий раз мы встретимся у нас в хирургии...

— А где ты работаешь?— спросила она наспех.

— В клинике мединститута. Временно, диссертацию кончаю. Психолог я, если помнишь.— Она сделала вид, что помнит.— А ты все там же? В институте?— Я тоже плохо помнила, где она занимается своей химией.

— В институте, но в другом. Преподаю, лет пять уже.

Это было весной светлым вечером. Ульяна надела большие темные очки, подвязала волосы от ветра, мужчина ее стянул с себя галстук, и они смотрели друг на друга как-то обалдело. Вырвались, и оба счастливы.

Впрочем, сколько я ни встречала Ульяну и раньше — у нее всегда все в большом порядке. Так мне казалось.

И вот я иду через садик в первый корпус нашей клиники, в девятую палату. Час предвечерний, врачи расходятся по домам, посетителей еще много.

... Теперь мне надо проведывать ее каждый день. Она мне доверяет.

— Я настаиваю,— говорю я заведующему отделением,— чтобы к ней никого не пускали, необходимо оградить ее от посещений и по возможности не торопиться с выпиской, подержать ее как можно дольше...— Он кивает, уходя, а пожилая дежурная сестра шлепает за мной:

— Да как ее усторожишь? У нас вход свободный. А к Курослеповой каждый день посетители, вон опять букет принесли с запиской, какой-то мужчина на лестнице стоит, вон, поджидает. Я к ней не пустила, говорю — сперва к лечащему врачу пройдите. А больше — я не отвечаю, дел по горло, как ее усторожишь?

Выглядываю на лестницу, смотрю, что там за мужчина. Узнала.

— Это ее бывший муж. И дочка. Я сама с ними поговорю.

Борис меня не узнает. Всматривается и не может вспомнить. Я бы его тоже не узнала где-нибудь на улице. Отрастил животик и пшеничные усы. Одет небрежно, старается не отстать от молодежи. Дочка выше его ростом, на Ульяну очень похожа и еще на кого-то... на Натали Гончарову, как мы ее представляем по портретам. Только вот зевнула, руку-ногу вдоль подоконника вытянула, вся расслабленная, и наплевать, что тут посетители ходят, таким манерам в прошлом веке не учили. Я подошла к ним сухо, официально, так, что оба встали по стойке «смирно».

—... Не надо приходить ни завтра, ни послезавтра. У нее депрессия, посетители нежелательны. Записки не ждите, сейчас она спит. Со стороны хирургии все благополучно, никаких опасений.

— А бабушка в милицию ходила, она это дело так не оставит.— Девочка смотрит на меня вопросительно.— Ведь надо же маму предупредить, как развиваются события?

— Пока не надо,— я возвращаю им их записку.

— А что, ей так плохо?— пугается дочка. Оля ее зовут, Ульянину дочку. Борис разводит руками:

— Врачи, понимаете, от нас все скрывают, как сговорились. Как будто мы враги.

— Никаких опасений, я вам говорю.

— Тогда почему не пускают?— наступает Борис.— А милиция Ольгу допрашивает про личную жизнь матери. Куда это годится?— Но это он зря беспокоится. Оля, видно, бойкая и вполне взрослая в свои восемнадцать лет.

— А я ничего не знаю. Я так и говорю — я ничего не знаю, я считаю бестактным... даже такие вопросы — «где?», «с кем?» Мама со мной не делилась, а бабушке она все врала.

— Ты им так и сказала?— усмехнулся отец.

У меня осталось впечатление, что им обоим нравится свалившееся на них происшествие, это их сближает.

— Я вижу, вы спешите,— сказал Борис и отвел меня в сторону.— Короче говоря, что от нас требуется? Чем я могу помочь Ульяне?

— Да пока ничем.

Голова у нее в бинтах, рука еще в гипсе. Глаза закрыты.

— Привет, сомнамбула!— Я поставил ее цветы на подоконник.— Сейчас в ординаторскую и к тебе. Просыпайся!

Говорит она глухо и напряженно, сама себя плохо слышит из-за бинтов:

— Из милиции приходили или мне приснилось?

— Да кому ты нужна?!— отвечаю бодро.

— Ни-ко-му!— отвечает она, тоже бодро.— Что ты ко мне ходишь, время тратишь? Я не твой пациент. Не ипохондрик какой-нибудь. Не неврастеник.— У нее язык еле ворочается.— Занимайся своими суицидами.— Она задерживает меня взглядом и вдруг декламирует: «И в пролет не брошусь, и не выпью яда, и курок не смогу над виском нажать — надо мною, кроме твоего взгляда, не властно лезвие ни одного ножа».

— Написал Маяковский и застрелился. Ах ты, симулянтка! Можешь, значит, говорить? Сегодня все расскажешь. А через неделю выпишем.

— Не надо. Не хочу я домой. И нечего мне рассказывать. Несчастный случай.

— Несчастный?! Да ты благодари судьбу, что жива осталась. Чудом! В рубашке родилась.

— Благодарю. Покорно,— угасшим голосом отвечает Куроспепова.

А в ординаторской, задержав лечащего хирурга, суровую Инну, сидит оперуполномоченный.

—... Вот у психолога нашего хороший контакт с интересующей вас больной, они с детства знакомы. Как она посоветует, так и будем действовать.

Инна оставляет нас вдвоем. У меня, когда захочу, «хороший контакт» со всеми.

— Олег Григорьевич, как бы нам это дело прикрыть и ходу ему не давать? При каких условиях вы можете прекратить свое дознание и не передавать дело следственным органам?

— Надо, как минимум, чтобы сошлись факты. А у нас пока что «в огороде бузина, в Киеве — дядька». От вашей подопечной мы имеем заведомо ложное объяснение. Нет, я «терзать» ее, как тут медики выражаются, больше не буду, но надеюсь, что вы мне поможете узнать правду. Тогда посмотрим.

— Но она же не просила искать хулиганов, она вообще была не в состоянии.

— Ее мать подала заявление в уголовный розыск. И передала записку. Оказывается, Куроспеповой еще весной кто-то угрожал в письменной форме.

— Серьезно?

— Нет, не очень серьезно. Но мы обязаны проверить. Дело осложняется тем, что именно в этот вечер на платформе Степанково трое хулиганов избили женщину и вырвали у нее сумку. Задержаны они были по другому поводу и сами признались в совершенном нападении. Пострадавшая в милицию не обращалась.

— Ну так, может, это и была она?— сказала я осторожно.— Ульяна так и рассказывала, что она ударилась о дверь телефона-автомата.

Он смотрел на меня в упор — я бы сказала — издевательски-нежно. Он видел, что я не верю в то, что говорю. Тогда зачем говорю? Мы оба прощупывали друг друга.

— Фантазия у вашей Куроспеповой — на грани фантастики,— сказал он добродушно.— Что напридумывала — то и в реальности не заставило себя ждать.

— А почему вы уверены, что это была не она? Если она — то у вас все показания как раз и сойдутся. Что и требуется доказать.— Я что-то забылась, забыла, что шутить с милицией можно до известного предела. Улыбки мои этому Олегу Григорьевичу стали действовать на нервы.

— Потому уверен,— сказал он строго,— что Куроспепову в это время видели в деревне Нижние Тельцы. И пока вы нам не поможете установить правду, которая, может быть, и выеденного яйца-то не стоит, чтобы из-за нее дело поднимать...

— Вот мне тоже так кажется — не стоит,— вставила я.

— Вам кажется или — вы знаете? Намеки ваши к делу не подошьешь.

Пожалуйста, даю вам срок — до послезавтра. Примем от вас объяснения за потерпевшую, в том числе — и что ее заставило сочинить заведомую ложь при первом опросе.

— Олег Григорьевич, раз «что-то ее заставило», мы с вами должны это «что-то» уважить. Раньше за честь женщины дрались на дуэли,— намекнула я.

— А теперь — сами деретесь.— Он тоже намекнул: — Что вы с ней напридумываете — то и будет в деле.

— Тебя же изобьют, ты же и оправдывайся,— проворчала я.

— Такая ваша женская доля,— пошутил он.

— Да, была такая записка. Я ее оставила на память,— сказала Ульяна и добавила раздраженно: — Значит, мать мой письменный стол перерыла.

— Ладно, спокойно. Про что записка?

— Да ерунда. Угроза. Чтобы я не ходила через парк, а то...

— А ты там часто ходишь?

— Да, там у Нечаева мастерская, за «Русалкой».

— Где бывший яхт-клуб?

— Да, там три художника, два скульптора и Цаплин, который все чинит. Нежилые помещения. А он, когда работает, он в город вообще не поднимается.

— Приходил позавчера. Не пустили. А что — пускать?

Ульяна подумала.

— Нет. А то я совсем заврусь.

— Понимаешь, Ульяна, надо выстроить версию, четкую версию, подходящую для всех. Правдоподобную. На этой станции действительно женщину избили и признались. Трое. Получается, это была ты?

— Что?! — Она рывком подскочила с подушки.— Это совпадение...

— Ну давай рассказывай. Видишь — не отвертеться. А потом вместе что-нибудь сочиним. Одна голова хорошо, а две лучше,— уговариваю я ее, как маленькую.— Только я должна знать правду, хотя бы полправды.

— Не умею.— По бледному отрешенному лицу блуждает улыбка, то жалкая, то снисходительная.— Нет никакой правды. Лучше бы меня прикокнули насмерть, и капут!

— Ульяна!..

Теперь я знаю, как Ульяна провела это лето. Осталось только придумать версию — для милиции, для родных и близких. Представьте себе утро в квартире, где три женщины трех поколений, и каждая командир. Ульяна, конечно, глава семьи, что касается денег и обязанностей...

Летнее утро. Телефон звонит, завтрак стынет, Антонине Матвеевне вздумалось с утра примерить на Ульяну простенький халатик — рукава ей никак не даются, а подруга по телефону просит взять ученика. Ульяна вырывается, при матери нельзя об этом говорить.

— Нет, это невозможно... Нет, не могу. Я сейчас не могу говорить.— А мать втыкает булавки:

— Ну постой же!

— В институте будешь сегодня?— Телефон на длинном шнуре. Ульяна пятится в комнату к дочери, переходит на шепот, Оля спит еще. По дороге рукава отлетают, разобиженная Антонина Матвеевна тяжко наклоняется за булавками.— Я не могу из дома говорить,— шепчет Ульяна,— мама не знает вообще, что я даю уроки, и не проговорись, пожалуйста.

— Знает она, мам,— недовольно поворачивается Оля.— Пронюхала.

— Что? Нет, я не тебе. Нет, в наш институт я категорически никого не беру, это неудобно. У меня уже трое, в медицинский.— Она оглядывается, прячет телефон под одеяло, сама забивается к Оле в постель, оттуда беседует: — Нет... Кто тебе сказал? Я буду в этом году на приемных, а в сентябре отпуск... Вот так, так! Я согласилась на эти приемные, потому что мне нужен отпуск в сентябре, я не одна еду...— Она пугливо озирается из своего шалаша: Оля вылезла из постели и делает вид, что не слышит.— Надо сегодня узнать. Мне почему-то не сказали. Надо устроить скандал, они там все путают с отпусками!

— Мамочка, это ты устроишь скандал?!— смеется Оля.— Ну стукни кулаком по столу, ну стукни! И никуда ты не пойдешь узнавать, и не поедешь ты в сентябре с Нечаевым. Ты с Нечаевым собиралась?

— Тихо, Оля, бабушке это знать не надо.

— Почему?! — выкрикнула Оля.— Это смешно в конце концов!

— Что смешно?

— Ты у нас глава семьи, а ты — боишься! Почему ты не можешь сказать: «Да, у меня любовник, и не ваше собачье дело, куда и с кем я еду!»

— Тише, говори потише.

— Мама, ты уже боишься собственной тени! Кто про тебя подумает, что про тебя подумают! Да не думает про тебя никто!

— Верно подмечено... Да, я боюсь собственной тени. Я старомодна, да?

Невыспавшаяся Оля зевнула, и это рассердило почему-то Ульяну:

— Ладно, если я глава семьи, давай-ка — переезжай к бабушке, а я буду здесь.

— Я? Да ты что, мам?

— Испугалась?

— Вообще, мам... пора ту комнату открыть.

— Оля, я спешу.— Ульяна знала, что сейчас речь зайдет об этой проклятой комнате, о третьей комнате, которую Борис закрыл, и она уже четвертый год стояла пустая, как символ его независимости, а также мира и дружбы после развода, зато каждая домашняя стычка с Олей или Антониной Матвеевной неминуемо докатывалась до этого замка. В этот раз Антонина, слышавшая, что беседа сама собой повернулась к жилплощади, уже стояла наготове, у этой самой коричневой некрасивой двери.

— Да, может быть, я устарела, но я не понимаю, зачем тебе тащить за уши недорослей и иждивенцев, а их родителям платить тебе бешеные деньги, да, я не понимаю этого промысла! Чтобы покупать Ольге брючки? Лишь бы подороже... Не улыбайтесь — был бы жив отец, он бы сказал, что обе вы — мещанки! Но если тебе не претит бегать по урокам, то могла бы уж хотя бы попросить у Бориса ключ, чтоб ученики к тебе ходили, а не ты к ним! Если он сам не догадался! Благородство не в его натуре.

Ульяна не слушала, она глотала сырые яйца и жгла волосы щипцами. Этот монолог матери повторялся все чаще и отшлифовывался с каждым новым поводом. Мне трудно представить себе Курослепову дома, в «разобранном» виде, как все мы, когда утром спешим. Одна гаркнет, другая огрызнется, а Ульяна обожгла себе ухо, но не теряла самообладания. Улыбалась своим домочадцам натренированной улыбкой, как балерина.

— Солнышко, будь добра, перепечатай мне этот список.— Это Оле.— Мамочка, к халату пришей красную тесьму, чтоб завязывалось. Помнишь, как мне шла пионерская форма? Помнишь — белый верх, черный низ? И что-нибудь красненькое. Сделаешь? Будет очень хорошо.

Погасив напряженность, она выбежала из дома.

Из почтового ящика, из газеты, вылетела записка.

В перерыве она собиралась зайти в деканат, но, конечно, не успела, закрутилась, заговорилась, подруга все приставала с учеником, а новый доцент Анатоль Рогов, приятель еще со студенческих лет, поздравлял со свойственной ему фамильярностью, обняв за талию:

— Благодари меня, тебя освободили от приемных экзаменов. Поедем с тобой, Улечка, на картошечку в сентябре... Что, радость моя?

— Я как раз не хотела, я иду выяснить, почему...

— А ты не догадалась, почему без тебя лучше? Почему тебя охо-отно вычеркнули? Тебе ж не прикажешь — кого тянуть, кого заваливать.

— Не прикажешь, но иногда просили.

— Неужели? Я бы и просить не посмел. Гордая, неподкупная Куроспепова!

— Да нет же! Я давно — как все — сговорчивая. А меня убить хотят.

— Ну?

— Типичный студенческий юмор!— Она в тот день показала записку ассистенту Васе Артамонову, грузному инвалиду профессору Демченко, лаборантке Ляле, тому же Анатолю — они вместе принимали экзамен у третьего курса. В томительных паузах между ответами — «Ну, кто у нас самый храбрый? Не готовы еще? Мы так с вами до ночи просидим...» — она показывала этот шедевр, нарочно писанный корявыми детскими буквами:

«Мадам Куроспепова, если будете заваливать кто вам не нравится, лучше через парк вечером не ходите. Вам отомстят».

— Уголовно наказуемый такой юмор,— сказал профессор.

— Девчонка писала,— сказал Анатоль.

— Ой, это так нельзя оставлять, — разволновалась Лялечка.— Надо выявить.— И куда-то умчалась.

— Почему? У меня даже меньше двоек,— шепотом вопрошала Ульяна,— разве я строже всех принимаю?

Профессор мрачно обвел взглядом шестерых студентов и пересел за ее стол.

— Разрешите, Ульяна Дмитриевна, я ваших поспрашиваю. А вы можете погулять. Втроем справимся.

В большой аудитории стояли два стола, за каждым — по два экзаменатора. Демченко отправил Рогова на свое место, к ассистенту, а сам обосновался рядом с Ульяной.

— Зачем? Я совершенно спокойна, не придаю никакого значения.

— А хулиганов мы найдем и накажем,— громогласно, чтобы все студенты слышали и передали другим, объявил профессор и впился взглядом в очередного отвечающего: — ... Ну так как мы можем получить соединения, термодинамически неустойчивые?

В коридоре и в туалете уже обсуждали происшествие:

— Не всем же пишут такие записки, значит, есть причина. Меня Куроспепова тоже стала раздражать в последнее время.

Новый светлый костюм стал вдруг тесным и жарким. Фигуры и лица студентов неприятно ускользали от взгляда, и все они как будто ухмылялись, одни — нагло, другие скромненько прятали ухмылочки. Перед зеркалом одна из сочувствующих спросила у нее:

— Ты никого не подозреваешь?

Ульяна отвечала:

— Наплевать и забыть. А то можно свихнуться. Кто-то думает, что мне слишком хорошо. Кто-то хочет, чтоб мне было плохо. Не добьются.

Она пошла парком.

Направо — парк превращается в дебри, и узким клином — наверху кладбище, внизу ресторан «Русалка» — спускается к реке. За спасательной

станцией начинается хаос допотопных строений. В мастерских прежде чинили яхты, в сараях и сейчас какие-то склады, а два хорошо сохранившихся флигеля принадлежали еще бывшим владельцам роскошной усадьбы. Живописное местечко, я бы одна туда не пошла. Сверху город зажигает огни, а ты как будто на дне.

Ульяна привыкла приходить наугад, а в тот вечер некстати попала: он уезжал, работы его уже подняли в грузовик, теперь другого грузили, монументалиста, а Нечаев страдал, что его побьют или заденут, и заворачивал ревниво свою «Девушку с косой», и подпирал крепкой спиной чужую металлическую конструкцию, чтобы его изящные творения остались целы, а художники крепкими словами посылали друг друга к Цаплину за инструментом, так что и подойти было неловко.

— Ульяна! Ты где пропадала? Опоздала, уже завязали.— Его освободили от конструкции, он отряхнулся, спрыгнул.— Ты ж не видела ни «Аленушку», ни «Финиш». Все успели. Поехали в Москву!

— Не могу. Ты надолго?

— Эх, Андрюха!— крикнул он в окошко.— Рядовой Нечаев!

— Сына приобщаешь?

— Не приобщается. Дикарь.— В дверях появился румяный парень богатырского сложения, застенчиво поздоровался.— Ну как тебе мой сынишка? В смысле химии? Сечет?

Ульяна помотала головой.

— Так мы его высечем. Слышь, сынок? Проводишь сейчас Ульяну Дмитриевну домой...

— Да не надо, я всегда хожу одна, и ночью.— Был светлый, долгий, июньский закат. Из «Русалки» доносилась танцевальная музыка.

— Кто ж тебе виноват, что ты, как Золушка..

— Я не Золушка.— Ульяна озиралась. Андрей спросил, не приближаясь:

— Прямо сейчас проводить?

— Стесняется,— сказал Нечаев.

— Я тоже.

— Говорит — перед тобой сидишь дурак дураком. Что и знал — позабыл.— Ульяна пятилась, и они зашли за угол флигеля, чтобы не быть у всех на виду. В мастерской кто-то задергивал темные шторы. Поцеловались украдкой на прощанье.— Я недели через две приеду...

— Арсений!— кричали за машиной.— Куда он пропал? Нечаев!

— Может, ему нанять другого педагога?— спросила Ульяна.

— Он тебе не нравится?

— Он не поступит.— Она отстранилась, пугливо глядя через его плечо. Грузовик заурчал и стал разворачиваться.— Сень, отойди!

— Ну на троечку-то как-нибудь выучишь его?— Грузовик загнал их в угол между флигелем и решеткой, и они на какие-то секунды остались совсем наедине. Впереди — река, за деревьями — музыка в «Русалке» набирает темп.

— На троечку в медицинский мало. Даже для спортсмена.— Они стоят, не касаясь друг друга.

— Не понравился тебе мой сынуля?

— Понравился.

— Можете здесь заниматься. Все ключи у него — от мастерской, от квартиры, от машины. Деньги ты, кстати, вперед берешь или потом?

— Пап, тебя все ждут!— выбежал Андрей.— Давай ключи!

— С тебя — потом,— усмехнулась Ульяна и дернула плечом.

— Могу сейчас.— Андрей протянул ему дорожную сумку.— Да не эту!— Он побежал в дом. Его торопили. Он оглянулся. Ульяна уходила.— Улька, ты что? Обиделась? Вот дура!

— Дура и есть,— Курослепова развела руками и полезла в гору.

Тропинка, остатки крутой лестницы — короткий путь наверх вместо петляющей пологой дороги. Сколько раз на этом подъеме она давала себе слово никогда сюда не спускаться. Арсений окликнул сердито:

— Ульяна! Ты зачем пришла? Настроение портить? Нашла время!

За кронами деревьев мелькала его седеющая шевелюра. Она остановилась, подавив обиду, спокойным, ясным голосом сообщила:

— Я пришла сказать, что в сентябре у меня отпуска не будет. Мы опять не совпадаем!— Ветки хрустнули за спиной. Она спустилась на ступеньку, поискала его глазами: — Прости, что пришла некстати. Но ты же не звонил, я ждала, мы собирались в «Русалку», ты забыл?— И она бы так долго продолжала говорить шумящим внизу листьям, но услышала:

— Ульяна Дмитриевна, извините, это я.— Оказывается, это младший Нечаев поднимался ее проводить. А внизу фары осветили дорогу, он уехал в машине, все уехали. Румяный ее ученик, почесывая стриженую голову, казавшуюся маленькой и детской на богатырском теле, вдруг произнес: — Ульяна Дмитриевна, пошли в «Русалку», там теперь стали кормить недурно.

— Пошли!

Решительность ее скоро иссякла, она заколебалась, догадавшись.

— Вас там ждут, наверно?

— Вообще-то да, но это не имеет значения, вы можете присоединиться.

В «Русалку», конечно, не пускали. Швейцар величественно стоял у трапа и пускал своих, избранных. Андрей размахивал руками, уверял, что его там ждут, и пробился, оставив Ульяну на берегу. Куда ее занесло? Пробиваться к незнакомой компании, с ненужным ей мальчиком, в содрогающийся от глупой музыки дрянной «поплавок»? И еще студенты выкатились оттуда гурьбой, знакомые лица, из ее института. Она отвернулась. С другой стороны, из такси, повалила компания. Они смешались, они были знакомы или знакомились, они шумели, перекрикивались, хохотали, и, неузнаваемая в кутерьме «сладкой жизни», непривычной, очень взрослой походкой проследовала по трапу ее дочь Оля. Она безусловно украшала компанию.

Ульяна пустилась наутек. Снова вверх, по темным аллеям, и сердце прыгало и замирало от каждого всплеска голосов за спиной. Студенты шли сзади, три парня, две девушки, кто-то ее заметил, узнал, говорили о ней, она угадывала по притихшим голосам. Ушла от них, задыхаясь, поскорее на свет, к тиру.

— Ульяна Дмитриевна! Ничего не бойтесь, мы с вами!

— Я? Я ничего не боюсь.— Видно, смешно она улепетывала.

Ночью, разбуженная Олей, она капала в кухне валерьянку для Антонины Матвеевны.

— Мам, не говори бабушке, где я была и с кем.

— С кем — я не знаю, а во сколько ты пришла — она сейчас услышит.— Часы пробили два. В комнате что-то заскрипело, зашаркало.— Несу, несу, не вставай! Скройся, тебе говорят!— зашипела Ульяна на дочь.— Сгинь!

— Мам,— Оля высунула голову из-за своей двери и шепотом сообщила: — Папа два раза звонил, очень приглашал тебя на дачу.

Ульяна отмахнулась, но бабушка уже успела высунуться в коридор. Скорбным молчанием выразила свое отношение к Оле:

— Я молчу. Ты мать, ты получила, что хотела — полную распущенность и эгоизм. А вот про Бориса я забыла тебе сказать. Зачем тебе туда ехать?

Ему надо продемонстрировать, как он хорошо устроился? Почему он сам не может пожаловать, если у вас такие джентльменские отношения? И Ольгу я бы не пускала.

Что тут скажешь? Только лечь и закрыться с головой.

— И не нужны нам его подачки,— бубнила мать.— У Ольги ни гордости, ни самолюбия. Лавирует между папой и мамой исключительно ради своей выгоды. Ты можешь закрывать на это глаза...

— Уже закрыла, мам,— простонала Ульяна из постели.

У Ольги были свои представления о гордости, и из них следовало как раз противоположное — что Ульяне следует поехать «к ним на дачу».

—... Тебя сколько раз приглашали, а ты не едешь. Ты завидуешь, что ли?

— Чему?

— Ну, что у папы жизнь сложилась, а у тебя — не совсем?

— Да почему?! — возмущалась Ульяна.— Я никому не завидую.

— А получается, что ты какая-то уязвленная. Ты жалеешь, что разошлась с отцом?

— Да ни о чем я не жалею! У меня другие чувства, совсем другие!

—...которых мне не понять. Ты просто завидуешь чужому счастью.

— Не болтай глупости. Ладно, поедем в воскресенье. Только не говори бабушке, куда мы едем. Придумаем что-нибудь. Мы едем к Свиридовым.

Но бабушка догадалась.

—... Зачем ты опять врешь?— Она поймала их на остановке, с утра уже усталая, гремя молочной посудой: — Я знаю, куда вы собрались. Если ты опять не попросишь ключ, ты будешь просто тряпка, тряпка!

— Мам, ну зачем ты посуду понесла? Оля, возьми!

— Ну а кто же? А кто же в нашем доме это сделает?

По утрам Антонина Матвеевна зорко обходила окрестные магазины. Из-за этой посуды Ульяна почувствовала себя вдвойне виноватой. Они помогли бабушке, но...

Опоздали на электричку.

Они стояли на привокзальной площади перед расписанием поездов.

— Знаешь что, я не стану говорить с ним про комнату. Поезжай одна.

— Почему?— Оля закатила глаза.— Мне этого не понять? Это же абсурд, что комната стоит пустая. Так, следующая в одиннадцать десять...

— Ульяна Дмитриевна!— окликнул кто-то из толпы. Только она решилась объяснить дочери то, чего ей, действительно, не понять, перед ней возник Андрей Нечаев в шапочке с козырьком, с рыболовными снастями и автомобильным колесом.— Куда едете? Может, по дороге? Подвезем! Мы в Озера, через Степанково и Нижние Тельцы.

Им подходил этот маршрут. Андрей поигрывал колесом, держа его на отлете, и хвастался:

— Папаше машину отчинили — не узнает! Золотой мужик оказался у меня инструктор.

«Золотой мужик» ковырялся в моторе и, казалось, внимания на них не обратил, только раз зыркнув голубым глазом из-под насупленной брови. Под стеклом был восклицательный знак и табличка «За рулем — ученик». Андрей усаживал Ульяну, укладывал снасти, потом запихивал «запаску» со щенячьей суетливостью.

— Знакомьтесь, это Кириллыч, а это мой педагог.

— Алексей Кириллыч,— поправил мужик.— Тоже педагог.— И они услы-

шали, когда стали опускать стекло: — Я что сказал? Пассажиров на кругу возьмем, а он — знакомых! Дорого ты батьке обходишься. Я ему расход по мере сил сокращаю, а ты опять девчат насажал! Так не оправдаешь...

— Учту на будущее, командир.

Но своенравный Кириллыч, поворчав на Андрея, этим не ограничился. Он вслух сказал:

— Ученик за рулем, не имеем права пассажиров возить.

Ульяна дернула Олю, хотела вылезти из машины, пролепетала:

— Мы можем заплатить, сколько до «Химика» по вашей таксе?

Теперь Оля ее толкнула:

— Мам, не возникай!— и усадила на место.

— Это отца знакомые,— шепнул Андрей Кириллычу.

— Так бы и сказал.— «Золотой мужик» сел за руль и погнал, демонстрируя и в стиле вождения какую-то стойкую сердитость и смутную обиду на все.

— Просто чудеса!— сказала Оля, по-хозяйски озираясь и щупая чехлы на сиденьях.— И снаружи и внутри — все новое! Это была груда железа, помнишь, мам, мы с дядей Сеней ездили в аэропорт? Года два назад, ну, помнишь — еле доехали, как на тракторе. Вы настоящие волшебники!

Кириллыч просиял. Андрей смущенно поднял бровь:

— Я еще только учусь на волшебника.

Ульяна вылупила глаза на свою дочь, которая продолжала светским тоном:

— Глушитель новый, да? Амортизаторы тоже новые,— замечала она с большим знанием дела.— Колодки тоже сменили?

— Может, тебе в шоферы пойти?— Ульяна толкнула ее ногой.

— Нет, я люблю, когда за рулем мужчина! Только у дяди Сени нет времени чинить, пусть он себе купит новую, а тебе эту оставит, да?— щебетала Оля за широкой спиной Андрея. Тот подмигнул.

Ульяна сказала сконфуженно:

— Да, я же забыла вас познакомить...

— Познакомимся?— незнакомым булькающим хохотком ответила дочь.— Не беспокойся, мам, в нашем городе все знакомы через одного. У нас общие знакомые.— Оба таинственно улыбались.

— Кто?— поинтересовалась Ульяна. Андрей заерзал. Оля постреляла глазами — «потом скажу», и снова засмеялась.

— Нечаев и ты!— Глупый смех и грубое кокетство, оказывается, располагали к ней, и она эта видела, понимала и пользовалась обаянием своих восемнадцати лет с каким-то расчетливым вдохновением.— А меня никогда не зовут рыбу ловить! Знаете, почему?... Потому что вся крупная рыба ко мне плывет!

— Это мы посмотрим,— разумеется, сказал Андрей.

Так, дочка напрашивалась на рыбалку. Ульяна теперь отчужденно наблюдала — чего еще пожелает ее непринужденность?

Подъехали к какому-то селу. Кириллыч остановился и спросил:

— Сильно спешим? Или, может, разгрузимся, а потом до «Химика» вас доставлю?

— Мы к Кириллычу на дачу кой-чего отгрузим, — сказал Андрей.

— А у вас своя?— спросила Оля.

— Да, свои хоромы.

За аккуратным забором росли яблони, из-за густой зелени едва выглядывал дом, к нему вела чистая дорожка среди цветов.

— А у вас не сдается?— тотчас спросила Оля.— Мама ищет дачу, нам бы комнатку с террaской. Можно?— Она толкнула калитку.

Кириллыч неопределенно хмыкнул, наклоняясь над багажником. Андрей взял на плечо тяжеленный ящик, Оля открыла ему и прошмыгнула вместе с ним.

Ульяна прогуливалась поодаль от машины, прислушиваясь к дивной тишине просторного села над озером.

— Ну что, Акулина?— неслышно, вразвалочку, подошел Кириллыч.— На природу потянуло?

— Я Ульяна.— Заметила, что имя он перепутал нарочно, для разговора.

— Это кто ж тебя так назвал, интересно? В честь Ульяны Громовой?

— В честь того, что родилась в Ульяновске. А вы всех на «ты» сразу называете?

— Могу и на вы, Ульяна Дмитриевна,— усмехнулся Кириллыч, чем-то втайне довольный.— А не скажете, как боярыню Морозову звали? Имя-отчество?

— А как?..

— Вот и я не знаю. Вспоминайте, вспоминайте. Короче — я вас на дачу пока не могу пригласить. Пока тех барбосов не выгоню. Слышите — с утра шашлыки жарят? Шаромыжники. Откуда столько мяса берут? В другой раз, боюсь, и из меня шашлык сделают, — шутил Кириллыч, а сам наливался злостью, накачивал ее в себе.— Пойду ультиматум ставить. Скажу — родственники приезжают.— Кириллыч легко прыгнул через канаву и дернул калитку.

Оля ела копченую рыбу, сидя в гамаке.

—... Угостили. На, мам, попробуй. Они сами коптят. Вон у них коптильня. Пива хочешь?

— Так он же их выгнать собирается.— Ульяна топталась в тени яблони, присматриваясь к обширному участку за домом. Кроме парников и новенькой бани в ее поле зрения попадала часть компании — два парня, лениво развалившихся у недостроенной беседки, магнитофон, орущий что-то неразборчивое, и здоровенная деваха в купальнике, бредущая с веником в сторону бани. Кириллыч размахивал руками с дорожки и призывал убрать музыку и слушать, что он говорит.

— Ешь, мам, пока угощают,— сказала Оля.— Все равно мы их вытурим. А Кириллыч на тебя глаз положил.

— Да что ты говоришь? Не выношу этих твоих словечек!

— Сама хотела дачу.— Ольга ее дразнила.— Я уже внедрилась. Ты только не мешай.

— Тебе так хочется куда-нибудь меня сплавить?

— Ну, конечно, мам!— Оля сползла с гамака и стала, дурачась, ее усаживать.— Я тебя еще замуж выдам. А то у тебя портится характер. Я уже отчаялась!

— Я тебе мешаю?

— Пока нет,— вполне серьезно и рассудительно отвечала дочь.— Но надо же смотреть вперед.

С веранды спустилась маленькая подслеповатая старушка.

—... Вот зять удружил! Бригаду прислал, баню строить... А эти банщики ни туда ни сюда, сами парятся да девок по участку вениками гоняют,— жаловалась она, как и впрямь родственникам, и оглядывалась опасливо.— А как им скажешь? Леша всю неделю в городе, боюсь и слово молвить. Рожи бесстыжие! Ну ладно — Толик,— тот жену с дитем привез, эти пусть живут, а меня на верхотуру. А эти нам и незнакомые, по деревне подкалымят и накачаются. А куда ж я дачников пущу? В прошлый год все к нам перетянулись, удобства у нас. А вот тебе и удобства! Леша как приехал — все обустроил: «Живи, мать, на старости лет!» А я, дура старая, чтоб ему не надрываться, этих анархистов выписала...

— Кого-кого, баба Дунечка?— Оля с участливым вниманием ходила вслед за бабкой.— Дядя Леш, можно мы с Андреем по деревне прокатимся?

— Ты к отцу-то поедешь?— напомнила Ульяна.

— Мам, потом. Здесь же хорошо!

Ничего хорошего Ульяна не видела и сама не вписывалась в пейзаж.

— Валерка, в бане убери! Хозяин шибко нервный!

— Томка уберет! Томик! Хватит сачковать!

Вместо музыки раздался рев электропилы.

— Сдурели, что ли? У меня ребенок только заснул!

— Гасик, кто ж в выходной работает?

— Не нужна нам ваша работа! Поработали уже, хватит! — осмелела Авдотья Степановна.— Идите на завод работайте!

Ульяна пряталась за веревкой с сушившимися тренировочными штанами, однако замечала цепкие взгляды шнырявших туда-сюда постояльцев.

— Мадам, пивка не желаете?

— Мишка, не приставай к женщине. Хозяин чего-то чудит... А вы кем ему приходитесь? Не секрет?

— Секрет.— Отвернулась. Ее оценивали, причмокивали. Самый опытный, Валера, сделал заключение, что в хозяйки к этому хозяину она никак не подходит. Курослепова не выдержала:

— Ребята, но если вас просят отсюда, надо же гордость иметь!

Ребята покривлялись.

— Куда просят?

— Просят выйти.

— У буржуев собственная гордость, а у нас собственная. А я вам химию в прошлый год сдавал, не помните? Вы мне четыре поставили! — с гордостью сообщил этот Валера, но его тут же позвали:

— Валерик, Тамару в бане заперли! С Гасиком! Иди поговори!

Кириллыч запирал баню на замок. Он взял заложников. Он был неумолим.

— Чтоб духу вашего не было! И пока все не исчезнете подчистую... и бумажки за собой не уберете... там будут сидеть! Поехали!

Они оставили компанию в тихом замешательсте. Семейная пара выползла на совет. Мать карабкалась куда-то наверх по крутой металлической лесенке. Кириллыч, ничего не замечая вокруг, в ярости шагал по дорожке.

Только за калиткой Ульяна решилась пролепетать:

— Ну нельзя же так...

— Только так.

— А мать?

— Спрячется.— Он сел на траву и кинул рядом свой пиджак. Она смотрела в сторону озера, на пологий спуск. Где-то урчала машина.— Не беспокойтесь,— выдохнул Кириллыч.— Сейчас приползут... вон едут.

— Я сама доберусь. Где автобус?

— Садись. Красиво тут у нас, да?

Ульяна опустилась на раскинутый пиджак.

— Нельзя так. Ребята как ребята, приезжие, жить негде, ну, развинтились в деревне...

— Завинтим.

— Нет, я с таким не поеду.— На склоне показалась машина.— Я тебя боюсь.

— Напугал? А вы говорите — как по головке гладите. Спокойная женщина... редкое явление.

— Откройте баню, прошу вас. А то страшно.

Кириллыч потянулся к пиджаку. Нашел ключ. Он уже выпустил пар, но виду не подавал:

— Ладно, сами откройте. Уговорили.

Ульяна молча проследовала к бане, повернула ключ в замке и быстро, не говоря ни слова, ушла. А стоило бы посмотреть на провожавшие ее взгляды: стать на минуту доброй королевой — редкая удача. Кстати, прямо на стене дома зеркало, перед которым один из «барбосов» подстригал усы, уже одетый и готовый в путь.

— ...Вот тебе и «Химик!

— Это уже «Химик»? — Не заметила Ульяна, как проехали по развороченным дорогам нового дачного поселка, среди таборной жизни садовых участков, среди счастливых владельцев грядок и времянок и отдельных, еще немногих, отстроенных и обитаемых дач. Она искала именно такую.— А я забыла где... Проскочили. Я выйду...

Кириллыч поехал задним ходом к главной дороге.

— Как мы малыша-то нашего будем воспитывать?

— Какого? Андрея? Я сдаюсь сразу. Какая ему химия...

— Я предлагаю так: кнутом и пряником.— Остановились между какими-то бревнами и большой лужей.— Пока твой урок не выучит, моего не получит.— Он смотрел назад, как выруливать. Ульяна тоже туда посмотрела и смутилась почему-то, заговорила быстро:

— Я тут выйду. Ну какая там химия, когда у него машина да рыбалка?

— Да три хаты, да девчонка — ух! «Вырви глаз».

— Этого я не знаю. Может, на права сдаст и успокоится?

Он засмеялся:

— Я вон когда еще сдал, а не успокоился.

— В каком смысле?

— А ни в каком. Спеть могу, сплясать могу. Хочешь, спою задуше-евную песню?

— Ну?

— Сейчас.

Пароход у пристани качается,
А она — она с другим прощается.
Я гляжу — они стоят у трапа,
Улыбаюсь им улыбкой ложной
И желаю, чтоб слетела шляпа
С головы ее неосторожной...

— поперхнулся, застеснялся Кириллыч.— Ребята у нас поют. А у меня — память на песни...

— Ну а дальше?

— Пароход еще сильней качается,
И желание мое сбывается...
Он бежит, бежит за шляпой,
Я бегу, бегу, бегу за шляпой,
Мы бежим, бежим, бежим за шляпой...
А она? Она пока стоит у трапа.

— А дальше?

— В другой раз. Спишу слова и выучу. Когда тебя отсюда забирать?

— Не надо меня забирать. Я сама. Ольгу только отправьте.

— Доверяешь, значит? А вдруг я ее в бане запру?.. Заложницей? — Он улыбнулся, и Ульяна в ответ.— Ну иди сюда. Целоваться будем?

— Будем. Когда слова выучишь.— Она дала еще мгновенье на размышление себе и решительно выскочила куда-то на бре́вна.

Девочка натиралась маслом для загара. Она была прекрасно сложена, любила солнце и свой дом, золотистый, как она сама. Вид чужого счастья разворачивался

перед Ульяной, как на глянцевой бумаге, с наивностью рекламного проспекта. Все продумано, ничего лишнего, случайными вещами дом не засоряли, у девочки, которая звалась Гулей и была на самом деле тридцатилетней женщиной, женой Бориса, был вкус к вещам и к рекламным проспектам и особая страсть к кимоно, которые так шли к ее азиатским глазам и подростковой фигуре.

В одно из своих кимоно она немедленно переодела Ульяну.

— Расслабьтесь. Что ж вы так долго? У нас столько было гостей! Только что убрала. А Боря там отдыхает.— Она показала наверх и, стараясь не шуметь холодильником, достала клубнику.— Но это даже лучше. Нам ведь надо самим поговорить? — Она взяла две шляпы, два складных стульчика и повела Ульяну на участок, где можно было есть клубнику прямо с грядки, но они ели из красивых пиал, и на подносе у них стояло молоко, и сахар, и остатки вина, и можно было укрыть голову в тени, а ноги протянуть на солнце. Устраиваясь с комфортом, они исподтишка изучали друг друга, находили друг в друге множество мелких достоинств и делали мимолетные комплименты, вроде:

— ...Нет, вам эта шляпа очень идет! При вашей шее...

— Я никогда не носила, а в моем возрасте уже трудно менять привычки.

— А в каком возрасте? Сорок лет — не возраст! Для такой женщины, как вы...

— Если бы я в тридцать лет умела устраивать такую красоту и порядок, как вы вот умеете... У вас прелестный дом, и насколько я знаю, это ваша заслуга.

— Ой, не говорите! — Гуля села перед ней по-турецки, скрестила на груди маленькие красивые руки.—Боря ведь не знает, какой стороной гвоздь вбивают! Ну, вы ж его знаете! А скажите, Ульяна Дмитриевна, теперь уже дело прошлое,— вы его сами бросили или он? Мне просто интересно.

— Ну как-то... так вышло...

— Нет, вы только не темните. Дело прошлое. Я, помню, ваши фотографии до зернышка разглядывала, пока не увидела вас лично. И тогда я поняла — значит, он врет! Таких женщин не бросают.

— Да почему? Нет, не бросил, но он сам ушел, потом уехал в Ковшино, стал тут работать, потом встретил вас...

— Тут и я подвернулась! — засмеялась Гуля.— А знаете, почему я спрашиваю? Из-за комнаты. Я ему давно говорю: отдай ты им ключи от комнаты и выпишись окончательно! Ну зачем ты держишь эту комнату? Теще назло? Или — кому? У нас тут в Ковшино квартира хорошая, теперь дача есть, работа его устраивает, не вернется он никогда в тот институт, ну зачем ему еще комната в городе?

— Не знаю,— чистосердечно сказала Ульяна, изумляясь такому скорому повороту разговора к этой теме.— Наверно, из самолюбия он ее держит. Его комната, его первое жилье в городе. Мы тогда съехались с мамой, это мой необдуманный шаг, я просила, и я же обещала не покушаться на кубометры, когда расходились. У нас такая договоренность.

— Да вы его можете с милицией выселить!

— Ну что вы, Гуля! — улыбнулась Ульяна.— Это не про нас. Мама ворчит, но она никогда этого не сделает.

— И зря! — выпалила Гуля.— Знаете, я люблю полную ясность и чистоту в отношениях. Я все поняла. Вот скажите, он там часто ночует? Когда он у вас был в последний раз?

Ульяна втянула воздух и сомкнула губы. Постаралась не подать вида, что вопросы загоняют ее в полный тупик. Борис у них не ночевал никогда, а бывал крайне редко, только в отсутствие Антонины Матвеевны. Гуля смотрела в упор своими черными, непрозрачными, непонятными глазами.

— Ну, иногда бывает. В основном с Олей встречается.

— Я не против! Я даже очень «за»! Оля ваша такая интересная, такая начитанная девочка. Но она неправдивая. Вот это имейте в виду!

— Я догадываюсь.— Ульяна хотела прибавить: «Это она в меня», но как-то

стало не до шуток, будто на допросе, и клубника показалась кислой, и складной стульчик впивался в ноги.

— Вы знаете, что в прошлом году она не поступала? Проболталась в Москве, а на экзамены не пошла? Она от вас скрывает.

— Я догадалась.

— И знаете, она очень практичная — для своего возраста. И у нее такие подруги, из ее же машбюро... Вы знаете ее подруг?

— Не всех.— Ульяна изнывала, но почему-то не могла встать хотя бы попробовать клубники с грядки. Хозяйка была так доверчива и участлива, так потчевала ее клубникой, что, кажется,— встанешь и обидишь.

— У них с Борей очень откровенные отношения, но... Я не хочу, чтоб он прикрывался дочкой, чтоб меня обманывать. Вот скажите, вот он был у вас на прошлой неделе? Да или нет? Конкретно, в пятницу — ночевал? Ну вот видите, вы не умеете врать, а они оба умеют! Вот почему я против этой комнаты. Вам же она нужна?

— Да неплохо бы,— призналась Ульяна.

— Сейчас мы его возьмем в оборот! Только вы первая скажите.

— Что?

— Что вы приехали за ключом. Что вам надоело это двусмысленное положение, что мать грозится его выселить, что вы вынуждены бегать за учениками, а он уперся, как собака на сене! Ну правда же — это же бессовестно, когда людям жить негде! Вы начните, а я поддержу! — Гуля встала и пошла к дому в распахнутом кимоно, легкой, пританцовывающей походкой.— Боречка! Снизойди, пожалуйста!— В открытом окне показалось заспанное лицо. Гуля сделала поклон: — К вам приехали, мой господин.

Он долго спускался по лестнице. Или, может быть, причесывался, одевался, придавал себе тот по-домашнему небрежный но солидный вид, в котором хотел предстать перед Ульяной.

Она тоже попросила у хозяйки свою одежду и искала уголок, где бы переодеться. Весь первый этаж просматривался насквозь — пустоватая солнечная комната с циновками, кухонька, отгороженная бамбуковой занавеской, ванная, еще не доделанная, заменяла пока кладовую. Здесь, за баррикадами вещей, Ульяна решительно прошептала Гуле:

— Не надо ничего говорить про ключ. И я не буду. Он надеется еще вернуться в свой институт, тогда ему потребуется эта зацепка. Прописка!

Гуля поняла ее по-своему.

— Не надейтесь, не вернется.

— Я говорю — Борис надеется вернуться в свой институт, и тогда... — Она подняла голову над грудой коробок и стукнулась о подвешенную байдарку.

— Мне показалось, вы надеетесь, что он к вам вернется.

— Я? Да вы... Да нет, что вы, деточка... — вырвалось у Ульяны непривычное слово, будто она детский доктор и должна утешать маленькую пациентку.— Это вам показалось.

— Не надейтесь, этого не будет никогда.

Куроспепова, конечно, виду не подала, как ее обожгло это подозрение, и только повторяла про себя — «надо быть выше», «надо быть выше», и невозможность сию же минуту бежать от зрелища чужого счастья, и досада на себя, что приехала на этот допрос, и проклятая вежливость заставляли ее сидеть и мелко кивать, и благодарно улыбаться, когда хозяйка снова потчевала их с Борисом клубникой. Он был сосредоточен и значительно морщил лоб, расхаживая большими шагами по комнате.

— ...Так чего я тебя позвал вчера? Почему я настаивал? А ты, как всегда, не почувствовала ситуацию. Смотри сюда.— Он разложил на столике какие-то папки.— Тут вчера многие были. Из общих знакомых. Обсуждали. Меня назначи-

ли в комиссию по нашему институту. Горю нетерпением кой-кому вправить мозги. Но не все помню. По своей — помню, а по вашей лаборатории, честно говоря, запамятовал, в каком порядке вас тогда придушили. Давай вспоминать...

— Так шесть лет как я ушла. И не жалею.

— Это лирика. Я тоже не жалею. А другие еще борются. Лагутин, например. И за шестнадцать лет можно поднять все материалы. Для начала ознакомься. Это старое, это новое. Стрекалов свои завитушки пишет, как и тебе писал. Письма, стенограммы, диссертация, из-за которой сыр-бор. Посмотрим, подумаем сообща... — Он был важен и строг и очень скован в своей деловитости. Жена его, закутанная в кимоно, сидела на полу.

— Ты и воюй, раз ты — комиссия. Рогов тоже жаждет мести. Желаю удачи.— Ульяна равнодушно смотрела на бумаги.

— А мы, значит, такие гордые? Жизнь ничему не научила?

— Я никого не виню, кроме себя.

— Ты из-за Стрекалова тогда не защитилась!

— Нет, из-за личной жизни. Жила как на вулкане. Твоих неприятностей хватало.

— И сейчас не поздно, если его уберем! Лагутин тебя всегда возьмет с распростертыми...

— Не хочу,— оборвала Ульяна бесстрастным голосом, глядя в сторону. Жаркий закат слепил глаза. Голос начинал предательски дрожать.— Не смогу. Дело прошлое. Поезд ушел. Что вспомню — напишу тебе на бумажке.

— О чем ты говоришь, Боря? Какая-то борьба, борьба! — вдруг запищала Гуля.— Ульяна за ключом приехала, у нее даже комнаты нет своей, она по урокам бегает, не вынуждай человека унижаться!

— Да? Ты за ключом?

— Нет, я просто так, в гости.

— Ну бабы, ну интриганки! Допекли добра молодца, все втроем! — Он картинно, самодовольно пошел к вешалке и вынул из куртки ключ.— Нате, подавитесь, голубушки! Был добрый молодец, а стал жалкий подкаблучник. Ульяна! Только чур не двигать мебель, пока книги не вывезу. На! — он бросил ключ на стол.— Бери, бери, пока я добрый. А там посмотрим,— он подмигнул незаметно Ульяне и опустился на пол рядом с женой и притянул ее к себе.— Довольна, моя птичка, радость моя, гейша моя ненасытная? Весь я твой — бродяга бездомный, пейте мою кровушку, глодайте мои старые косточки...

Чужое счастье — чужие игры, пришлось отвернуться от сцены «провинившийся муж». Гуля что-то промурлыкала в его объятиях. Убежав за холодильник, Ульяна явственно расслышала одну фразу:

— ...Ну привязалась с ножом к горлу! Зачем доводить, чтоб тебя по закону выгнали? Пусть живут...

Они целовались, будто напоказ, и будто напоказ не расслышали, как Ульяна выкрикнула:

— Да есть у меня твой ключ, и всегда был!

Этим ключом она отперла вечером коричневую непослушную дверь, зашла в пыльную комнату и стала реветь навзрыд. Вспомнила, что забыла — забыла закрыться на шпингалет. Закрылась. И тут же услышала веселый, неутомимый голос Оли:

— Мам, ты где? Мам, смотри, какие пионы! А я леща поймала! Мам!

Голос стал тише, шаги осторожней, значит, бабушка спала. Ульяна вытерла слезы и открыла дверь.

— Поздравляю! — ввалилась Оля с огромным букетом.— Привет от дяди Лени! Втюрился в тебя старикашка, всю дорогу песни пел! Он такой смешной! Ой, вот бинокль, а я его искала!

— Ничего не трогай тут,— в нос проговорила Ульяна.

— Ты что, плачешь? Не зря же съездили! Комнату открыли, и дача — что надо! Папка долго ломался? Пыль-то вытереть разрешается? — Оля сняла со шкафа вазу, сунула в нее цветы, поднесла их к Ульяне.—Мам, не убивайся, у тебя все впереди, я тебя начинаю в свет вывозить.

— Это куда, в «Русалку»?

Оля пощекотала ее цветком.

— Ну, мам, что ты — какая-то отключенная? Забудь! Унизилась чуточку? Зато мы сюда пианино затащим. Ой, забыла! — Она с треском распахнула заклеенное бумагой окно и кинула вниз цветок. Теперь Ульяна заметила, что она не сняла куртки.— Мамочка, я пойду, там ждут. Бабушке не говори.

— Куда? Ночью?

— Мам, надо! Тут такие дела... Не мои, не мои, не бойся! У меня — ничего, я, наверно, совершенно холодная женщина, а тут такие страсти!.. Надо людей спасать. Я скоро! Я тихо!

Ульяна смотрела в окно и видела, как дочь ее перебежала дорогу и села в какую-то машину. И показалось, что там мелькнула здоровенная фигура Андрея с цветком, что он Олю усаживал в машину. Все-таки спокойней знать, с кем ее Оля умчалась.

В мастерской у Нечаева сидела толстая женщина с большими серьгами, с лоснящимся загорелым лицом и кипела яростью. Она не могла связно говорить, она обуздывала свой темперамент, хотя и не догадывалась, что за портьерой, в жилом закутке, ждет Ульяна и тщетно пытается углубиться в журнал, чтобы не подслушивать.

— ...Нет, я звонила сегодня три раза, там кто-то дышит! Там кто-то есть, но не изволят отвечать! Тебя что — не интересует?..

— Я сегодня приехал, я туда не заходил. Зайду,— скучным голосом оправдывался Нечаев. Он рисовал. Когда его настигали подобные разговоры, он брал блокнот и углублялся в работу.

— Тебе все равно, кто у тебя там в квартире, тебе все равно, где твоя машина и кто на ней катается и что я места себе не нахожу!.. Будь проклят день, когда я тебе поверила, что тебе можно поручить ребенка!

— Какой ребенок? Не смеши.

— Не придирайся к словам! Наш сын! Для меня он — ребенок! Такой же телок, как и ты! Зачем ты ему дал машину? Это ж додуматься надо! Ты личного шофера себе готовишь?

— А что? Неплохо бы. И тебя бы подвозил.

— Спасибо, не нуждаюсь. У меня для этого есть муж, и он, между прочим, больше об Андрюшке беспокоится, чем ты, родной отец! Он первый сказал, что я идиотка...

— Это я первый сказал,— прервал мрачно Нечаев.

— Что? Ты еще будешь мне... — Бывшая жена, видимо, встала, что-то уронила. Ульяна за занавеской вся сжалась, поежилась, вскочила и уронила журнал.

— Извини, меня люди ждут,— сказал Нечаев.

— Натурщица, что ли?

— Когда появится, он тебе позвонит. Извини, меня женщина ждет. Ульяна Дмитриевна, я сейчас!

— Нет, сейчас ты поедешь и откроешь свою квартиру! При мне! Там кто-то дышит! В трубку!

— Женским голосом? — пошутил Нечаев.

— Иди ты в задницу! Дай мне ключ — съезжу. Ты ему нанял репетиторов?

— Двух. Очень хороших преподавателей.

— Оба женского пола? А возраст?

— Слушай, Качуча, ты осторожней тут ходи! — беспомощно выкрикнул Нечаев.— Я тебя звал сюда?!

— Я хочу знать, где мой сын! Сейчас как тресну и разобью вот этого урода!

— Я сейчас тебе тресну...

Ульяна обмерла. Она не все видела, не все слышала, но она никогда не видела Нечаева в подобной ситуации. Может, это было смешно — как бывшие супруги бранились и грозили друг другу тяжелыми предметами, но Курослепова-то наша и предположить не могла, что такое бывает,— и именно здесь, с ним, и выйти она не решалась, уже решилась и отступила, ибо подглядывать изнанку чужой жизни было не в ее правилах, а бежать тоже глупо, раз он посадил ее здесь, велел ждать. А она-то принарядилась, шла на долгожданное свидание. А теперь металась, как в клетке, в розовом костюмчике с тщательно подобранным шарфиком.

Женщина по прозвищу Качуча тоже, видимо, давно ждала случая облить Нечаева презрением с высоты своей безусловной правоты.

— ...Я не хочу, чтобы он вращался среди твоей богемы! Он такой же слабохарактерный, как ты! Тебя кривая вывезла — на моем горбу, между прочим, а ему ничего не светит, ему надо хоть какой диплом получить! Где твои эти преподаватели? Давай телефоны, я сама этим займусь.

— Ну не будет он врачом, поработает еще санитаром...

— Я не для того пришла, чтоб твои оправдания слушать! Я пришла, чтобы ты мне нашел моего сына! Меня твои «мнения» давно не интересуют!

Тут Ульяна не выдержала и вышла.

— Я вам помогу найти вашего сына. Он у меня был позавчера. Не стоит так убиваться. Хороший парень. Если возьмет себя в руки, сможет еще подготовиться. Ей-богу, нет оснований для паники.

— А вы, извините, кто?..

— Я как раз преподаватель химии.— Знала ведь, что так будет, что придется стоять перед этой теткой и оправдываться. — Я давно хотела посмотреть работы Арсения Васильевича, и вот опять не вовремя. Арсений Васильевич и сам уже не рад, что дал Андрею машину, вы совершенно правы... — Ульяна избегала смотреть в сторону Нечаева. Он покрутил пальцем у виска и отвернулся, устало поморщившись; его план — поскорее отделаться от бывшей жены — нарушила непонятливая Ульяна, вылезла все-таки, и надо теперь играть в другую игру.

— Ульяна Дмитриевна, я не могу, к сожалению, показать вам последние работы, они в Москве, на выставке.

— Ой, ну хватит цирк ломать! — Глаза Качучи зажглись веселым любопытством.— Чтоб вы меня за дуру не держали, познакомимся: Качина Тамара Григорьевна. Качуча — это когда Андрей маленький был, он «Катюшу» так пел. «Выходила на берег Качуча».— Она протянула Ульяне пухлую ладонь и улыбнулась.— Я и сама так спела и сама не заметила, я в ресторане «Москва» пела, не помните? Не узнаете?.. Вот такая была — как спичечка! А теперь — не могу я в эту «Русалку» войти — стесняюсь одна. Вы меня понимаете? «Пришла мамуля — сыночка искать!» А наши двое музыкантов там теперь играют, так что у меня шпионаж поставлен. И вот я вам скажу, Ульяна... как вас по батюшке... У меня сердце не на месте, и есть причины, вы меня понимаете? Я не хочу вам портить выходной, но я приехала, своим ничего не сказала, потому что нужно... вот так нужно мне его найти! — Качуча чуть не плакала, или так казалось, потому что она страдала одышкой, но, ступив за занавес, отграниченная от всей мастерской и Нечаева, она вызывала только сочувствие, и Ульяна на каждое ее слово с пониманием кивала.

— Найдем мы его сейчас же, не беспокойтесь. Он очень славный, ваш Андрей, добрый, искренний.

Качуча прослезилась и стала бормотать, словно молитву:

— Чтоб я только была не права, чтоб я дура была последняя, но если он опять с этой Людкой связался — всё! Он же не понимает отдаленных последствий! — Это она уже про Нечаева кричала.— Он же пень! У него — «все образуется»! Он к тебе ее приводил? — Она вышла за занавес и снова превратилась в тигрицу.

— Ладно, девочки, вы тут побеседуйте, я пошел к Цаплину.

— Никуда ты не пошел! — Тамара проворно перекрыла дорогу.

— Да вот я в тапочках, в тапочках, паяльник заберу.

— Ты будешь этой шалаве квартиру строить?! — возвысила голос Тамара.

И он возвысил:

— Я говорю — паяльник заберу! В тапочках!

— А я говорю — давай ключи, там у него эта Людка!

— Еще чего! Разбежался!

— А кто это у тебя там дышит? В трубку? — подбоченилась Тамара.

— Сгинь, Тамарка! Не твое собачье дело!

— Так бы и сказал!..

— Моя — вот она, тут дышит!.. Ну достала ты меня, достала, пусти... Куруслепова, конечно, как раз не дышала, а вся дрожала от стыда.

— Поздравляю, у тебя хороший вкус прорезался!

— Сгинь отсюда! Хуже будет...

— Зубило возьми! Где зубило? Это он мне зубилом... смотрите, шрам остался,— она повернулась к Ульяне, оттянула двойной подбородок и показала шрамик где-то между ухом и нижней челюстью.— Андрюшка заикаться стал после этого побоища,— пожаловалась она, покачала головой по-старушечьи и как-то вдруг успокоилась, утомилась.— Так что, что я претерпела в этой берлоге — оглянуться страшно... Он же чокнутый.

Нечаев вел себя, выражаясь по-научному, неадекватно. Зачем-то раскидал все деревянные заготовки, повернул одну корягу и расколол ее пополам, потом взял большой картон и острым ножом рассек на две половины. В общем, рубил и колол, пока внутри все клокотало, пока не вспотел.

— Я сейчас постараюсь найти вашего сына,— Ульяна пыталась незаметно проскользнуть к двери.

Из «Русалки», как всегда, доносилась музыка. Еще не вечерняя, пластинки там целый день крутили. Ульяна звонила из автомата.

— ...Мам, ты не знаешь,куда Оля пошла?

— Это я у тебя хотела спросить. Мне она не докла...

— Мам, я издалека, я пока у Марины. Что она сказала? У Люды она?

— А тебе не кажется, что эта Люда, мягко говоря,— мать стыдливо хихикнула,— легкого поведения? Или еще хуже! Почему она к нашей Ольге прилипла? Ольга стала посещать злачные места только...

— Мам, все, плохо слышно! — Матери хотелось поболтать, она соскучилась там, дома, но Ульяна, не дослушав обвинений, повесила трубку.

Она решилась войти в «Русалку». «Злачное место» выглядело невинно и скучновато. Бар, стойка, цыплята в «гриле», тихие, тесные компании молодежи, чашечки, чашечки, много белых чашечек с кофейной гущей, и громкая музыка, и полумрак, и все это чуть-чуть качалось. Она встретила знакомые глаза какой-то девушки, подойти постеснялась, но за спиной услышала:

— ...Маман... Олька-то куда пошла?

Ульяна слегка заблудилась и очутилась на палубе над рекой. И услышала:

— Ой, мамочки, не могу больше, плохо мне... Ой, не дойду, ой, подожди...

— Потерпи, потерпи, потерпи, Людочка, пойдем, пойдем...

Люду тошнило. Оля ее поддерживала.

— ...Нет, я утоплюсь, я удавлюсь, лучше мне утопиться, ой, мамочки, как мне плохо! Качает!

— Пойдем, пойдем! Держись, держись за меня...

Они исчезли, не заметив стоявшую в двух шагах Ульяну. Она за ними. В уборную. Надо думать, ей самой стало худо. Она голоса не подавала, она и сама не знала, как ей поступить, и стояла обалдело у двери, закрывая ее спиной, а в дверь кто-то рвался, и ее больно толкнули в спину.

Люда умывалась над раковиной. Оля заботливо отводила ее волосы, гладила их, расчесывала.

— ...Нет, я скажу, я ему все скажу, я ему сейчас скажу!

— Нет, пока не надо! Раз ты еще не решила! Скажи, что выпила, выпила, нет, отравилась, отравилась, грибы ела, грибы ела! Опять?! — Прыгала вокруг Оля.

— Ой, как плохо мне! Плохо! — взревела Люда.— Все скажу! Удавлюсь лучше! Пусти!

Оля держала ее лоб, прикладывала мокрый платок и лепетала:

— Надо все по порядку, надо все обсудить по порядку: хочешь ты за него замуж или нет, хочешь ты ребенка или пойдешь в больницу — надо каждый вопрос решать отдельно, а сейчас навести марафет... Я ему скажу, что ты немножечко отравилась, а потом ты сама скажешь, если захочешь...

— Дура ты! Не от него же ребенок! — прокричала Люда и оттолкнула Олю.— Его и не было тогда, он в армии был! Ой-ой-ой! — Она увидела в зеркале свое бледное, опухшее лицо и Олю с раскрытым ртом, ошарашенную, онемевшую.

Ульяна видела только кулачки своей Оли, судорожно прижатые друг к другу, и кончик носа.

— Ну что, подруга? Поняла теперь? Ну и беги, можешь ему сказать. Два месяца шатает, не могу, ой, мамочки родные!

— Что ты, что ты, Людочка, я за тебя, я за тебя, ты во мне только не сомневайся, не сомневайся, я всегда за тебя, всегда за тебя, я тебя не брошу! Мы никому пока не скажем, мы сейчас напудримся... — Люда рыдала, содрогалась вся от тяжелых, страшных всхлипов, а Олины руки порхали, как мотыльки, вокруг ее лица, и бодрый голосок что-то бубнил рассудительное, успокоительное, целительное.

Ульяна, затаив дыханье, побежала на берег.

Секунда удивления, умиления — оказывается, вот какая Оля,— открытие, что она совсем не знает собственную дочь — все это за несколько шагов прошло, глупая растроганность сменилась вопросом: «Что делать-то? как поступить?» Еще раз она услышала из глубины «поплавка» надрывное: «Ой, мамочки!» — и вздрогнула, и оглянулась, и едва удержалась, чтоб не повернуть туда.

К «Русалке» шел Андрей. Вид у него был солидный и невозмутимый, или так казалось из-за модного светлого пиджака, придающего ему невыгодное сходство с эстрадным певцом, не знающим, куда деть руки. За его спиной развернулась и причалила к стоянке машина, за рулем — Алексей Кириллыч.

Андрей солидно сказал:

— Здравствуйте, Ульяна Дмитриевна! Вы оттуда? А где девчонки? Договорились, как отец приедет, идем в «Русалку», надо его с девушкой познакомить. Давно назрело. А теперь не поймешь.— Он почесывал в затылке, стеснялся своего парадного вида.— Там мать чего-то явилась права качать... «Спортили праздник!»

Ульяна кивала, отвернувшись.

— Значит, у вас «смотрины»?

— Да вроде как «сговор» это называется или «помолвка», что ли! Да просто так — посидим в непринужденной обстановке.— Он кого-то увидел и помахал рукой. Из «поплавка» вышла Оля.

— Ну что — ждать или идти? — Она заметила мать и как ни в чем не бывало

подошла, обняла за плечи.— Мам, ты к нам? Пошли, будем создавать обстановку. Иди, а то Людка уже изнемогает,— распорядилась она Андреем.— Ой, сними этот пиджак, он тебе совершенно не идет! — Андрей снял пиджак, накинул на руку и отправился к невесте.— Мам, ну где твой Нечаев?

— Оля! — мрачно сказала Ульяна.— Я не понимаю, что ты здесь делаешь! Это их семейные дела, мы с тобой совершенно посторонние люди, и я просто не разрешаю тебе... я советую тебе — иди домой!

— Ты что, мам?! Меня же пригласили, меня просили присутствовать, потому что я умею создавать легкую, непринужденную обстановку.

— Я рада, что у тебя такое амплуа. Я рада, но... если я тебя раз в жизни... я тоже могу тебя раз в жизни о чем-то попросить, и я тебя прошу — иди домой!

— Почему?! Ой, мам, у тебя такое лицо, как будто тебе тухлую рыбу под нос подвесили! Ну мамочка!

Ульяна махнула рукой и пошла. Оля тоже с досадой махнула рукой, впрочем, снисходительно и беззлобно, она давно уяснила, что под видом красивой и модной дамы скрывается неприспособленная к жизни зануда со своими допотопными принципами, которые и понимать-то не стоит.

Ульяна надела темные очки и надменно вскинула голову — она осталась на жаркой голой площадке перед «Русалкой» без всякой цели, не решив куда идти, и тут она увидела на набережной пару. Нечаев и Тамара двигались в сторону «Русалки» исполнять свои родительские обязанности. Качуча возбужденно что-то доказывала, она была в шляпке и прикрывала бока пестрой шалью, и высокие каблуки подламывались под грузным телом. Нечаев поглаживал белый, не вполне отутюженный воротничок и озирался как-то беспомощно, будто ему хотелось удрать, выпрыгнуть из этого часа жизни хоть в реку, хотья в никуда, потому что все ему мешали, житья не давали со своими проблемами, и это выражение невыспавшегося усталого лица скрывал он, как мог, как всегда — неудачно. Все медленней они шли, несли себя к «Русалке» торжественно и обреченно.

Ульяна резко свернула, чтоб не попасться на глаза.

Кириллыч стоял возле машины и забавлялся судейским свистком. Он давно и внимательно за ней наблюдал, не сходя с места. И вдруг свистнул прямо над ухом.

— Два — один в мою пользу! А я вас жду. Три раза загадал — на третий выиграл. Вы шли туда, потом — туда, потом — оттуда, и... А комнатку с терраской мы вам освободили.

— Да?

— Машину мне на выходные дали. Во чудеса!— потирая руки, сказал Кириллыч.— Вот до чего бабы доводят! Прошу, пожалуйста, куда желаете?

— В каком смысле — бабы?

— Приезжаем ключи отдать, а он и не смотрит: «Езжай,— говорит,— с глаз долой, пока мамочка не видела!» Жених с невестой тоже отпустили, ее в машине укачивает.— Покосился со значением, завел мотор.— В деревню еду. А у вас какие будут желания? Чего грустите?

— А вы в веселом расположении духа, Алексей Кириллыч?

— А как же? Увел у Нечаева машину, теперь и вас увожу. Заедем за вещами или как... дачу посмотрим?— Притормозил на выезде из парка и уставился на нее весело и нахально.

— Тогда мне надо маме позвонить. Что вы так смотрите?— смутилась Ульяна.

— Очень уж вы качественная. Для деревни-то. Как розочка!— Он пощупал ее рукав и потянул носом.

— У меня там майка удобная.— Она приоткрыла жакет и развязала замысловатую косынку.

— А в сумке?

— Что — в сумке? Там много всего.

— На свиданку-то собрались с ночевкой? Все при себе?

— Вот уж это не ваше дело!

— Ну а тепленькое что-нибудь мы там вам найдем.

— А что, вечера холодные?

— Мороз! Обещали!

— Вы все шутите!

— Чтобы вы меня правильно поняли!

— А как вас понимать правильно?

— Правильно, вы меня поняли!

— Что вы поняли, что я поняла?

Машина вырвалась из городского шума и круто взлетела на шоссе.

— Что я вас правильно понимаю! Нет, серьезно!

— Что серьезно?

— Еще не поздно повернуть назад!

— Зачем? Как вам угодно, Алексей Кириллыч. Вы меня запутали.

— Это вы меня запутали. Как прикажете, Ульяна Дмитриевна.

— Вперед!

Дорога пролетела незаметно и весело.

Кириллыч вдруг остановился у развилки и сказал:

— На, возьми деньги и мешок и купи во-он у той бабушки все! Все забирай!— На табуретке у дороги стояли пионы в банке, лежали огурцы, пучки редиски и моркови. Ульяна поняла, что тут какой-то подвох, но спрашивать не стала. Пошла и все оптом купила. Суетливая старушка радостно рылась по карманам, искала сдачу с десятки. Он подошел и свистнул в свисток. И тут только Ульяна вспомнила — это его дом, вот она калитка, а это его мать, Авдотья Степановна.

— Ой, Леша! Ой, напугал!— Авдотья Степановна запричитала, схватила табуретку, засеменила к дому виновато.

— Говорю и повторяю: чтоб я этой торговли больше тут не видел, ты лучше за домом смотри.

Она оправдывалась, что рублик тоже не помешает, а дома ей скучно сидеть. Ульяну она вспомнила, узнала, и свои оправдания адресовала непосредственно к ней, даже и подмигивала ей по-свойски — что, мол, сын у нее строгий, но хороший, бояться его не надо, а надо только уважение показывать. Она была из тех деревенских старух, что обзовут себя и бестолковыми, и глухими, и слепыми, а на самом деле наблюдательны и хитры.

Ульяну в дом не сразу пустили. Мать вынесла чистое полотенце и докладывала новости возле крана в саду:

— ...Валентин с вечера приехал, а Нинка с подружкой уже пятый день гостят, все говорят — уезжаем, уезжаем, а я им говорю — Леша дачников обещался пустить, а Нинка бесстыжая к Толику в гараж огурцы все носит, все носит, а у него гости — Иван Павлович погостил да уехал, а каких-то двоих провода тянуть оставил, вот они все тянут, все и тянут — Галка с дитем наверх спать пошла, а Иван Палыч машину до завтра оставил, а они не делают, они пока яму заливали, Валентин раствор-то завез, вот оно и сохнет, пока высохнет, а эти — Мишка-то с Валеркой как пронюхали, что Валентин тут отдохнуть приехал, так они опять тут пасутся, тут не ходят — боятся, а через Нинку — к Толику...

Из всей бесконечной этой сводки Ульяна одно поняла — что опять народу полон дом, хозяин сильно недоволен и озадачен — все вроде свои или зачем-то

нужные, не выгонишь. Умывался он долго и обстоятельно, про себя прикидывал, как он сейчас все на свои места поставит.

Больше он не балагурил, а деловито расхаживал по своим владениям, иногда сконфуженно оглядываясь на Ульяну.

— Порядок! — заверял он.— Сейчас все будет о'кей! Вы журнальчики пока полистайте.— Он усадил ее в беседке, в самом центре участка.— Вот тут альбом — как я все это себе замыслил в идеале, а на деле... знаешь, чего мне не хватает?

— Свободного времени и денег.

— Верно подмечено! А еще чего?

— Не знаю. Стройматериалов.

— Хватает. С миру по нитке, с бору по сосенке.

— А чего же?

— Стимула! Для кого стараюсь?— подсел он к ней, примостился рядом на свежей некрашеной скамейке в домашней чистой ковбойке, и выросла перед ней как-то мигом, по-сказочному ваза с цветами, с теми самыми пионами, что купили они у самих себя.

— Стимул — это такая палка, которой в Древнем Риме рабов погоняли.

— Вот именно. Погонять-то некому.

— По-моему, вам одиночество тут не грозит.

— Это временно. Родичи. Люди нужные... эх-эх-эх — нужный гость хуже татарина. Вот племяшка с подружкой веранду освободит, Галка сверху к себе перейдет...

— Только я бы не хотела, Алексей Кириллыч, никого стеснять.

— Думаешь, я в своем доме не хозяин? Эй, гуси-лебеди!— вскрикнул он и дунул в свисток. И на столе появился самовар, протянутый кем-то снизу.

— Здрасьте, дядь Леш!

— И до свидания!— прокричали две девицы в раскрашенных майках. Оглядели Ульяну из-под перил беседки.

— Адью, гусята!

— Да вы не гоните никого...

— Думаешь, в коммуналку меня завез, а сам лясы точит, зубы заговаривает?

— Да нет же, все при деле, а я тут сижу, как принцесса.

— Так и сиди.

— Вот и сижу.

— Сидите, сидите,— подошла Авдотья Степановна, протянула тарелку с пирожками, появились и граненые стопочки.— Вам наливочки или сразу беленькую, или, может, из погреба, что Валентин привез?

— Позже, к вечеру,— распорядился Алексей Кириллыч, осмотрел придирчиво, как проводку сделали, включил самовар.

— А я бы наливки попробовала,— сказала Ульяна, обрадовав и хозяина и хозяйку. Все уже было наготове, все взлетело на стол, как скатерть-самобранка.

— Дядь Леш, вы моторку на вечер не дадите?— подбежал соседский мальчик.

— Не дам, самому нужна.

А с другого конца участка, со стороны бани, приближался здоровенный усатый дядька в майке. Постоял в задумчивости — подходить или не подходить? Ульяна затылком чувствовала, что кто-то ее со спины изучает.

— Ну что ж, за нашу встречу и продолжение знакомства,— сказал торжественно Алексей Кириллыч и незаметным жестом локтя и плеча шурину своему, Валентину, показал, чтоб не подходил пока, не мешал моменту. Еще Ульяна видела, как по крутой металлической лестнице осторожно спускается женщина с ребенком на руках, с одеялом и подушкой. Снизу ей протягивал руки ее муж, Толик, хотел принять ребенка, а она дернулась сердито, взмахнула ногой, ибо руки были заняты, в Толика полетела босоножка, а ребенок заорал. У этих шла

своя война. У гаража двое чумазых парней выстукивали автомобильное крыло.

— Ты чего сидишь, как заколдованная? Шумно у нас? Сейчас добьемся тишины,— резко вскочил Кириллыч.

— Нет! — она остановила его за руку.— Это всегда кажется, забыла что-то сделать, или решить, или сказать, и зачем я здесь? Не обращайте внимания.

— Много у вас вопросов. Это нервы.

— А у вас?

— А я спокоен. Я нервы в городе оставляю. Мне бы только дом до толку довести, и я сюда совсем вернусь. Хотите, покажу места — дикие, нетронутые?

Они пересекли на моторке огромное озеро и оказались в устье какой-то речушки, и здесь Кириллыч выключил мотор, и наступила дивная тишина. Они пробирались на веслах по зеленой воде, среди лилий и стрекоз, яркое предзакатное солнце слепило глаза Кириллычу, он показывал заповедные свои места с гордостью и счастливым смехом отвечал, когда Ульяна ахала и ойкала, и каждый новый поворот лесной речушки преподносил, как сюрприз, и обещал, что дальше, дальше-то еще лучше, самая главная красота там...

— А? Стоит жить на свете? А ты говоришь... А вон там мы с Андрюхой палатку ставили.— Зеленый коридор расступился, на минутку приоткрыв луга, свежие покосы у берега, потом закрылся, деревья смыкались над головой.

— А как эта речка называется?

— А никак. Райка — я ее окрестил, речка Раечка, от Райково сюда течет, а в Райкове Раечка жила — первая красавица. Изменила мне, как я в армию ушел, а потом и тому, и третьему, и десятому. Но я-то уж сюда не вернулся, на целину поехал — все из-за Раечки. Так и всю биографию она мне изменила. Да не нужна тебе моя биография, кому она нужна?

— А потом что?

— На, возьми очки, я в них не умею.— Они причалили, он отдал ей темные очки, в которых только мучился из вежливости, и помог выбраться на берег. Следы от костров, остатки лесных пиршеств — все было уже обыкновенным, и солнце уходило за лес. Они вылезли на пригорок, полюбовались пейзажем, услышали голоса; девушки сгребали сено за прибрежными зарослями.

— А что потом?— спросила Ульяна. Она заметила, что он человек обидчивый, вниманием к себе не избалованный, как и она, и очень с ней опасливо держится, боится не понравиться.

— Там женился, обосновались в конце концов в Барнауле. Жена умерла три года назад, а дети выросли, дочка замужем, сын отслужил, и приехал я сюда начинать заново. Всю жизнь жил, как судьба велела — я перед ней не в долгу, а теперь хочу — как я сам ей велю, довольно мы побездомничали да с газетки колбаску жрали. И ты не думай, что я жлоб, все в дом тащу да комбинирую, у меня программа-минимум, и ту никак не выполню, а уже злой стал...

И был он действительно злой, скулы играли под смуглой кожей, и не то говорил, что хотел сказать перед женщиной.

— А говорил — нервы в городе оставляешь.

— Погладь по голове — буду тише речки. А какой я был хулиган — страшно вспомнить. А теперь стою — руки за спину... Солнце скрылось — боюсь, простудишься. Погладь, погладь, не бойся, не озирайся,— и обнял ее нежно и крепко в тот самый рассчитанный миг, когда она уже и не боялась, не озиралась, а только боялась, что этого не будет.

— ...Нин! А, Нин? Нинка! — послышался сдавленный голос.— Нин, Нина! — Потом закричал петух, а голос пропал. Ульяна забормотала, открыла один глаз.

— Что? Кто?— Она спала на нижней веранде, за стеклами едва брезжил серый рассвет.

— Нин, Нина! Ты не обижайся, ты чего обиделась? Вот он я! Я ж сказал — приду! Нинок, ну чего ты? — И юная фигура атлетического сложения с кошачьей ловкостью, почти бесшумно свалилась из окна прямо возле дивана.

— Нету здесь Нины! Это не Нина!

— А это кто — Надька, что ли?

— Нету, уехали!— Ульяна натянула одеяло и засмеялась.

— Ты чего, меня разыгрываешь? Ну ты меня пойми... Нин, Нин!

— Да это не Нина!

Парень отпрянул, стукнулся обо что-то, чуть не упал, ухватился за стол.

— А где ж они делись?

Тут откуда-то из-под стола возникло встрепанное лицо Кириллыча с глазами, обалделыми спросонья, и парень, поняв роковую ошибку, кинулся к двери. Но был схвачен за шкирку и повернут назад:

— Ты чего тут безобразишь?! Я тебе такую Нинку сейчас покажу...

— Да это не она! Пустите! Извините, Алексей Кириллыч, я думал... Пустите!

— Спущу! Я тебя сейчас спущу! Валерка, что ли?— Вытолкнув парня на крыльцо, Кириллыч сам удивился: — Чего ты тут позабыл?— Это оказался один из его бывших постояльцев, изгнанных в тот раз при Ульяне.

— Позабыл. Извините, сударыня.— Валерка распрямился, поклонился с ухмылкой, и не было в нем ничего от деревенского пацана, каким он ей сперва послышался, и смех у нее прошел.

— Вы когда отсюда сгинете?— Кириллыч со звоном закрыл окно, а оно никак не запиралось.— Это вы шпингалеты ставили?

— А мы нарочно, чтоб залазить легче. Будешь жмотничать, Кириллыч, на себя пеняй!

— Ты мне не грози, шиш ты у меня получишь!

Парень удалился. Кириллыч понаблюдал за ним в окно — как он идет к воротам. Ну, конечно,— хрястнул кулаком по нечаевской машине и дальше пошел.

— А я только глаза закрыл, как провалился... Ребята последним поездом приехали, наверху спят, а я, извини... сюда переехал,— вытащил он свой матрац из-под стола, вытащил и раскладушку, поясняя, что будить не хотел, и нагоняя сердитое, сонное выражение, хотя сна уже не было ни в одном глазу. Ульяна поднялась и поплотней прикрыла занавески.

— Какие ребята?

— Андрюха со своей красавицей. Было у нашего хлопца три хаты, а с красавицей — полный швах, негде приткнуться. Вы это не проходили... по химии?

Ульяна закрыла дверь и распорядилась своим диваном:

— Ложись! У меня все впереди, Ольга моя хитрая, хочет меня замуж сплавить, да все никак... Ложись, хозяин.— Он повиновался в полной тишине. Затаил дыхание. Она легла рядом, уткнулась ему в плечо.— Утро вечера мудренее.

— Да оно уже... утро... мудреное.

Петухи кричали по всей деревне, солнце заползало под занавески, Ульяна шептала, сама своего ласкового голоса не узнавая:

— Ну а спать-то мы будем, а, Кириллыч?

— Нет. На том берегу, когда роса высохнет. Полюби меня, если можешь, а?

— Я хочу,— отвечала она правду.

В полдень она проснулась на острове, на песчаной отмели, и долго непонимающими глазами смотрела на зыбкие струи воздуха, потом услышала треск, увидела огонь — костер, маленький костерок, и размытую дрожащей завесой фигуру Кириллыча. Он нес котелок и рыбу в садке.

Она не поднялась, притаилась, зажмурилась, продлевая сладкое непонимание — что-то с ней случилось важное, а хорошо это или плохо — на потом можно отложить. Мухи только беспокоили и муравьи — как тут удалось заснуть?

— Я ж говорил — они не кусаются. Муравьи у нас спокойные, их не трожь, и они не тронут. Я их к туристам направил — вон топают.— Муравьиная дорожка текла за бугор, в сторону музыки, там виднелся красный флажок палатки, лаяла собака.

— Ой!— Ульяна вскочила; остров был обитаем.

— Лежи. Чего ты такая пугливая? Тут все чужие, свои тут не ходят. А Нечаева не боишься?— вдруг спросил он.

— Что?.. Нет, не боюсь.— Усмехнулась, хотела замять неудобный разговор.— Я мамы боюсь, это смешно, и дочка говорит, что я собственной тени боюсь,— вспомнила она, увидев на песке собственную тень, и легла.— А дочка у меня всегда права, я и ее боюсь... но только вот не Нечаева.

— А как он возьмет да приедет к тебе на дачу?

— Он не приедет. Да нет, он и не подумает... Тебя это не касается.

— Касается. Мне не надо, чтоб ты тут жила и его поджидала.

— Да он шагу не ступит ради меня. Я есть — хорошо, меня нет — он и не вспомнит. Такие у нас отношения, понимаешь?.. И думать об этом надоело! Ему никто не нужен! Теперь его стали всюду приглашать и заваливать работой, и он на всех, на всех, и на меня так смотрит — что у него крадут драгоценное время. Я давно обижаться перестала!

Он очень внимательно слушал и морщился, морщился, глаза совсем утонули. Покачал головой своим мыслям:

— Забавно. Хоть бы приврала для порядка.

Недовольная собой, что так разоткровенничалась, Ульяна стихла и сказала самой себе, глядя в сторону:

— Я и так всю жизнь вру. А теперь не буду.

— Вот спасибо. Ты пойми, я ж теперь каждый вечер буду ездить, если ты тут, я от тебя не отстану. У нас с ним отношения денежные, но неохота, грубо говоря, чтоб он нас тут застукал. Лучше сразу.

— Что сразу?— засмеялась Ульяна.— Сказать? Да никто меня не спрашивает!— И положила голову ему на ладонь. И видела, как он кусает губы в недоверчивом размышлении, а у самой тоже кошки скребли на сердце.

А Нечаев как раз приехал.

Ульяна вышла из бани вдвоем с соседкой Галей, распаренные, в чалмах из полотенец, а тропинка к дому вела мимо беседки, а в беседке нервно расхаживал городской нетерпеливый гость.

— Андрей!— кричал он.— Андрюха!— Но никто не отзывался, а он с таким знакомым Ульяне выражением беспокойного лица, будто только на минуту и случайно он залетел сюда, извиняющимся тоном говорил Кириллычу:

— ...Да понимаешь, машина-то мне сейчас нужна, срочно, друзей встречать с самолета, а Андрюшку я домой заберу. Он на меня обиделся, да не на всю жизнь, надеюсь. Андрюша!

Ульяна остановилась, попятилась назад, к бане, как будто что-то забыла. Щеки горели, сердце колотилось.

— По машине вот тебе полный расчет. У меня арифметика ведется.— Алексей Кириллыч полистал тетрадку. Повел гостя в беседку.

— Да какая арифметика? Сколько я тебе должен? Если много, то не сегодня.

— Ничего ты не должен. Еще я малость в долгу. Все достали по дешевке.

— А работа? А уроки?

— А это Толик с ребятами. Сейчас ключи принесу и документы.— Алексей

Кириллыч оглянулся на баню, увидел Ульяну, замешкался. Нечаев, приятно удивленный, все же вытаскивал деньги, спрашивал вполголоса, нужно ли дать Толику и сколько...

— Ни-ни-ни, у нас тут безналичный расчет, я на твоей машине, а они у меня на даче. Каждому по потребностям. Я в гараж кого попало не пущу, сейчас вот Иван Палычу машину делаем,— обстоятельно рассказывал Алексей Кириллыч, задерживая гостя в беседке.

— Ясно, натуральный обмен.

— Вот-вот,— Алексей Кириллыч был в затруднении. Он вышел на середину участка, глянул за угол дома и обнаружил, что машины там нет.

— Заснули они там, что ли?— Нечаев снова крикнул, задрав голову: — Андрей! Люда!

— Сдается мне, он по деревне кататься уехал,— неохотно признался Алексей Кириллыч.— У него навык-то есть, я ему по деревне разрешал прокатиться, в среду ему экзамен назначен. Людмила! — Никто не отзывался, и занавески были задернуты.— Ульяна Дмитриевна, может, вы к Людмиле постучитесь?

— Привет, Ульяна!— сказал Нечаев.— Ты что, эту коммуналку снимаешь? Лучше не нашла?

— А мне нравится. Мне надо ближе к городу.

Алексей Кириллыч изменился в лице, услышав про «коммуналку», но виду не подал, проглотил обиду. Почесал в затылке, настроил себя на предельную вежливость.

— Наверно, до станции поехал. Можно поискать, если вы спешите, а можно — чайку... после бани.— Однако взгляд его бесновато метался по двору.

— Ты в платок закутайся, закутайся,— выбежала Авдотья Степановна, накинула на Ульяну пуховый платок.

— Толик, та машина на ходу?— нервничал Алексей Кириллыч.

— Да, я спешу,— подтвердил Нечаев.— Ульяна! Нечего тебе тут делать, завтра в Журавли поедем, санаторий новый посмотрим, работу предлагают.

— Мне в Журавли далеко. Уроки.— Она поднималась по крутой чугунной лестнице, огибавшей террасу. Наверху зашевелилась занавеска.

— Ты зачем вчера вылезла?— вспомнил он.— Я б Качучу спровадил, тихомирно бы посидели, а теперь — драма, квартирный вопрос...

— Я не поняла. Мне ее жалко стало.

— Качучу?! Ты лучше меня пожалей. И себя, кстати.

— Я уже. Пожалела.— Она медленно взбиралась, держась за поручень, и была почти наверху, где причудливо выступал балкончик-скворечник, лепилась вдоль чердака недостроенная галерея. Она увидела повернутый к ней вопросительно застывший взгляд.

— Ты о чем это? Ты меня не пугай! Собирайся да поехали отсюда!

— Ты чего командуешь?— подъехал Кириллыч.— Она тебе разве жена, чтобы командовать?

— Что? А ты что? Других дачников найдешь, а грубить мне не надо!

— Не буду.

— Откройте, Люда, откройте!— стучалась Ульяна, с ужасом поглядывая вниз. Нечаев примирительно сказал:

— Тогда поехали! Отловим угонщика!

— ...Я ему все сказала — что я за него не выйду, и никогда не выйду!— Люда лежала на тахте, измученная токсикозом, страхом и душным чердаком, дрожала мелкой дрожью и шептала: — Он такой добрый, он все мои капризы слушает. Да я б за квартиру, я б за любого людоеда вышла, а за Андрюшечку не могу, он мне верит, как идиот...

— Поехали к нам! Вместе сейчас поедем, там подумаем. Тебе сейчас лучше? Ну-ка быстренько, я тоже сбегу, я тоже в город поеду...

— Тут горшок детский, очень кстати оказался, а я вынести стесняюсь. Там — бабуся, там — мужики... Ой, мамочки!

— Давай по дороге вынесем.

— Ой, Ульяна Дмитриевна, подождите, сейчас... — На Люду опять накатил приступ тошноты, она с ним справилась и, как больная собака, уткнулась Ульяне в ноги.— Ой, как я вашей Оле завидую! Она вас обожает. Если бы у меня мать такая была!— И поток слез, горьких и благодарных, обрушился на Ульяну.

Выйти из дома незамеченными было непросто. Она запуталась в недостроенных комнатушках без дверей и оконных рам. За занавеской крутая лестница вела внутрь дома. Там, снизу, храпел Валентин, сновала Авдотья Степановна. За стеной плакал ребенок. Внешняя лестница нависала над Галиными окнами со стороны гаража и сараев. Кое-как они выбрались. Озираясь, поджидая друг друга, тихо выскочили через палисадник на шоссе, потом — марш-бросок на автобусную остановку, как разведчики, как заговорщики, молча улыбаясь друг другу и опасаясь открытых пространств. Их прикрыли коровы. По деревне гнали стадо, и они затерялись в пестрой бабьей толпе неповоротливых буренок.

Расписание автобуса ничего хорошего не обещало. Люда, растягивая удовольствие, покусывала малосольный огурец.

Они снова пошли по пыльной обочине в сторону развилки, голосовали, но редкие машины не останавливались.

Они шли долго, молча, уже слышны стали поезда, они еще прибавили шагу, подбадривая друг друга.

Вдруг одна машина остановилась. Они бросились к ней, не заметив, что это Алексей Кириллыч. В пятнистой, недокрашенной машине Ивана Павловича.

— Вы, Ульяна Дмитриевна, цветы забыли и вот — косыночку.

— Спасибо.— Ульяна приняла букет пионов, спряталась за ним.

— И попрощаться забыла с матушкой. Спасаетесь бегством?

— Нам надо ехать.

Подкатили к станции. Она боялась что-нибудь спросить, такой у него был сосредоточенный и обиженный вид. Он сам ответил:

— Андрей, видно, в город сорвался, а папашу я до Райкова отвез. Может, в одну электричку попадете.

И поцеловал руку, когда Люда отошла к кассе за билетами. И сбежал с платформы.

— Подождите! Я телефон вам не оставила. Позвоните в городе!

— Ваш телефон у меня имеется,— отвечал Кириллыч, стоя внизу по стойке «смирно». Он чего-то ждал, не было сомнения, но не было и слов, которых он ждал, и Ульяна заметалась, когда налетела электричка, сунула Люде цветы.

— К нам поезжай, к Оле, скажи, что я до завтра осталась!

До последней секунды, пока не закрылась дверь, она не могла принять решения. Дверь закрылась. Она осталась.

Уверенная, что он там стоит и ждет, она сошла на привокзальную площадь. А машины не было. Уехал.

— Ну и дура ты, Курослепова!— сказала она вслух, чтобы не слишком долго стоять с гримасой ребенка, который вот-вот заплачет. И засмеялась.

А пятнистая машина стояла у шлагбаума. Алексей Кириллыч оттуда за Ульяной наблюдал, ничуть не теряя самообладания, как и тогда, у «Русалки».

Она неприкаянно побродила от столба к столбу, выясняя транспортные возможности, про себя загадав: «что будет раньше — туда и поеду, электричка в город или автобус в деревню», и высчитывала, шевеля губами, и ругала себя

последними словами, без всякой надежды слоняясь возле двух пустых автомобилей. А потом догадалась побежать к шлагбауму, где томился уже длинный хвост машин. И пятнистую увидела. И кинулась к ней.

Алексей Кириллыч спрятал победную улыбку.

— Опоздали? Поезд ушел?

— Нет, попрощаться забыла.— Глупо, конечно, к сорока годам дожить до школьных переглядок и томительных пауз, но Кириллыч опять ушел в свою раковину, и она собралась с силами, чтобы пошутить: Три — один в твою пользу?

— Не-е.— И долго грустно молчал.

Только когда подъезжали к дому, Ульяна спросила дрожащим голосом:

— Ты хотел, чтобы я уехала?

— Да.— Увидел ее вытянувшееся лицо и пожалел.— Да ладно, без разницы. Завтра разбужу на первый автобус.

Между сараем и домом стоял фургончик. Долгожданный Иван Павлович завез Кириллычу двери. В выходной, под покровом темноты, поскольку двери были ворованные, хотя и самые обыкновенные. Иван Павлович распорядился:

— Давай сразу наверх, чтоб они тут не отсвечивали.

— Уже две занесли.

— Давай все туда!

— А мы горшок потеряли! Толик, поищи наш горшочек!— кричала Галя, высунувшись из окна. Ульяна вспомнила, что горшок там, наверху остался, и даже обрадовалась, что нашлось и ей дело в этой чужой суете.

— Сейчас, я принесу, я знаю где!

В зеркале, висевшем на стене дома, мелькнула простодушно-нахальная физиономия Валерия, что врывался к ней ночью:

— Вечер добрый, хозяйка!

Она пожала плечами и не стала объясняться.

Когда ей удалось пройти наверх и замаскировать злополучный горшок какой-то тряпкой, Алексей Кириллыч и Иван Палыч примеривали одну из дверей и, видно, слегка торговались.

— Да уж мы попыхтели с Валеркой, не приведи господь!— набивал цену крупный мужик с круглым бесхитростным лицом младенца.

— А зачем с Валеркой? Зачем ты его-то взял! Зря!

— А что? Почему?

— Да потому что из него подлость сочится!— Алексей Кириллыч принял решение и объявил громко: — Не подходят нам эти двери! Давай их назад!

Валентин и Толя застыли с дверью внизу. Не поняли.

Ульяна хотела прошмыгнуть мимо мужчин.

— А ты чего тут?— Злой и мрачный остановил ее Кириллыч.— Тут себе постели, а мы пока в баню.

— Позвольте я пройду?— Она стояла, глядя в пол, с замаскированным горшком.

— Эх... В глаза посмотри!— Она вскинула голову. Он выпалил: — В хозяйки ты мне не подходишь, а так баловаться — у меня тут похуже найдутся.— Она улыбнулась как только могла весело, а он сурово произнес не сейчас придуманную, заготовленную фразу: — Тебя мой образ жизни всегда уязвлять будет.

Ульяна спустилась, вымыла горшок и пошла с ним к Галиным окнам.

— А чего он кобенится? Иван Палыч!— крутился у окон Валерий.

— Сказано тебе — назад грузи! Принимай! Валентин! Держи!

— Не подходят... — Иван Палыч на лестнице обиженно развел руками.— Дело хозяйское. Подмогни, Валерка!

— А чего мы, ишаки,— туда-сюда таскать? Хозяйка!— Он обернулся к Ульяне, которая пробивалась с горшком к окну, ибо дверь была загорожена фургоном.— Чем тебе двери не понравились? Короткие, что ли! Или длинные?

— Пустите! Я тут не хозяйка. Галя!

— Окно закрой! — кричал сверху Алексей Кириллыч. Дверь упиралась краем в раскрытое окно. С другого края ее поддерживал Валерий.

— А я думал — хозяйка, раз на одной веранде спите! — дурашливо вылупив глаза, объявил Валерий присутствующим. Все случилось одновременно — Ульяна замахнулась горшком. Галя дернула к себе окно, Валерий получил горшком по лбу и невольно отскочил от разъяренной Ульяны в тот момент, когда Кириллыч отпустил дверь. И дверь рухнула с размаху Ульяне на голову. Она скорчилась и сама рухнула под страшный вопль всех собравшихся.

— ...Так у нас все сходится? — спросила я оперуполномоченного. Он внимательно посмотрел, что мы с Ульяной сочинили. Обдумывал, сверял в голове.

— Значит, любовь все же имела место?

— Имела, имела. Так пусть и будет: она поссорилась с любовником, ударила его горшком по голове, а сама, поскользнувшись, упала с лестницы так неудачно.

— А двери имели место?

— Нет, никаких дверей там не было. Личная ссора на почве ревности.

Оперуполномоченный понимал, что я вру, а я понимала, что он понимает, и так далее, это неприятно, но что поделаешь?

— Доставивший ее в больницу Кузин Иван Павлович заведомо лгал, что взял ее на дороге у Степанкова, а соседи видели и слышали, этот дом давно под пристальным наблюдением, ибо там ведутся левые работы, случались попойки и драки, не исключена торговля самогоном. Кузин находится под следствием...

— Нет уж, вы мою Курослепову ни в какие свидетели не привлекайте, ей и так хватит! — Я схватилась за голову, я ведь чуть не проговорилась.

— А Глазычев Алексей Кириллович излагает факт примерно, как и вы.

— Что и требовалось?

— У него короче: дачница упала с лестницы по его вине.

— Нет, нет, никакой вины Курослепова за ним не видит. Несчастный случай в результате самых правдоподобных обстоятельств.

На том мы и сошлись. И разошлись.

Эпилог

В сентябре Ульяна долечивалась дома. Оля стала заботливой и не подпускала ее к телефону.

— ...Нет, что вы, она на картошку не поедет, ей в поликлинику надо ходить и вообще — она очень слабая...

— Поеду! — крикнула Ульяна. — Кто это? Принеси телефон!

— Какая там картошка! Ушиб мозга средней степени, гематома, ей же операцию делали...

— Кто это?

— Доцент Рогов.

Ульяна сама подошла:

— Только закрой дверь, чтоб мама не слышала. — Взяла к себе телефон.— ...Да нет, я поеду, поеду, как выпишут на работу... А на мне все быстро заживает... Что? А что говорят? — Она долго слушала, сдерживая улыбку. — Нет, не так. Да пусть врут. А на самом деле? Поссорилась с любовником. Я ударила его горшком по голове, а он меня с лестницы спустил. Не веришь?

Оля села перед ней на пол.

— Мам, ну ты даешь!

— Только не говори маме. — Ульяна величественно проследовала в комнату Бориса и села за пианино, к которому не прикасалась со времен музыкальной школы. В долгом выздоровлении есть своя прелесть. Можно вспомнить детство, можно спеть вместе с дочкой: «И мо-ой суро-ок со мно-ою»...

Однажды возле поликлиники ее подкараулил Алексей Кириллыч. Вошел за ней. Сел в соседнее кресло у кабинета невропатолога. Она сидела — вялая, задумчивая, погруженная в себя. Развернула от скуки какой-то журнал, перелистала.

— Ульяна Дмитриевна, ну как вы?..

Она странно оглянулась, словно не понимая, откуда голос.

— Вы меня не узнаете? — Он оторопел. Всякое бывает после травм, может, с памятью что-то. — Вы не помните? Что с вами-то стряслось? — Ему становилось не по себе от долгого ее молчания.— Неужели не помнишь?

— Помню. Я поссорилась с любовником. Я ударила его горшком, а сама упала с лестницы, — отвечала она без выражения, заученно.

— А мою фамилию-то помните? А как зовут? А ваша как фамилия? — Он растерялся не на шутку.

— Куроспепова.

— Ну хорошо. Моей-то вы и не знали... А как зовут?

— Глазычев. На почтовом ящике написано.

— Вот и хорошо... Подходящие фамилии,— заставил себя улыбнуться.— Вот и познакомились. Или как?.. Мне исчезнуть? Или подождать сейчас? — Она встала. Он тоже поднялся за ней.—Кто за вами ухаживает? Я звонить вам боялся...

— Я вполне здорова.

— Значит, исчезнуть? А то позовите, если что нужно.

— Ладно.

— Не позовете. И не смею рассчитывать, ибо... жалкий я человек для вас: хоромы все равно не построю, а любого барбоса боюсь и опасаюсь. Се ля ви,— он развел руками,— и бывайте здоровы, Ульянушка.

А вскоре о нем напомнила песенка.

Художники собирались на свои вечеринки у Цаплина, который обитал как раз напротив Нечаева, играл на гитаре и любил общество. И общество его любило и рисовало на все лады его смешную фигуру.«Здесь сидит К. Цаплин, никого не трогает, примусы починяет». «Цаплин — лучший друг человека», «К. Цаплин — охраняется государством». Цаплин умел все — он делал рамки и абажуры, реставрировал иконы и склеивал чашки, собирал коллекцию изразцов и сочинял сам себе мебель. В причудливой цаплинской пещере было всегда тесно, но уютно. Нечаев считался почетным мэтром, вся компания на дне рождения у Цаплина, была помоложе, а Ульяна, хоть и чувствовала себя тут чужой, никогда не отказывалась, если Нечаев брал ее с собой.

— А кто вон та девушка? — спросила она потихоньку, заметив знакомый профиль за спиной у соседа.

Нечаев пожал плечами:

— Кажется, натурщица.

Цаплин настраивался петь, но любил, чтобы его попросили.

— Про шляпу, про шляпу!

— По-моему, это наша студентка,—шепнула Ульяна.

— Одно другого не исключает.

Девушка давно на них поглядывала и прислушивалась к разговору, а сама пряталась за бородатым парнем.

— ...Пароход у пристани качается,— запел Костя Цаплин,—
А она — она с другим прощается.
Я гляжу — они стоят у трапа,
Улыбаюсь им улыбкой ложной
И желаю, чтоб слетела шляпа
С головы ее неосторожной.
Пароход еще сильней качается...

— Это чья песня? — спросила Ульяна.

— Цаплина. Он только свое поет.

— ...И желание мое сбывается...
Он бежит, бежит, бежит за шляпой,
Я бегу, бегу, бегу за шляпой,
Мы бежим, бежим, бежим за шляпой,
А она — пока стоит у трапа...

— Ульяна Дмитриевна, мне надо с вами поговорить,— шепнула девушка.—Ну ладно, потом...

— ...И покуда эта шляпа мчится,
Я желаю ей не прыгать в воду,
Я прошу ее остановиться,
Я молю ее учесть погоду...
Пароход гудит серьезным басом,
Я плыву, плыву за шляпой брассом.
Кто-то машет там как будто кролем,
Только я в воде, а он — на воле.
А я тону, тону и рассуждаю —
Можно в жизни рассуждать двояко...
Поднимается последний якорь,
А я тону, тону и рассуждаю...

Студентка, она же натурщица, отвела Ульяну в угол:

— Вы не думайте, это не я, я на такое не способна...

— На что?

— Вы думали, это я вам записку написала, чтоб вы через парк не ходили? Я знаю кто!

— Я ничего не думаю. Я вас даже не знаю.

— Это Маринка. Злится, что вы к Нечаеву ходите. Дура такая!

— Какая Маринка? Да я уж и не помню об этом! — отмахнулась Ульяна и пошла к Нечаеву.

— А я бы такое не прощала,— сказала студентка вслед. Видно, они сильно поссорились с бывшей подругой, и может быть, Маринка тоже здесь.

— А я и не прощаю.

Она протолкнулась к Нечаеву и сказала, что ей завтра рано вставать и пора идти, хотя и жалко. Цаплин опять пел.

— Погоди, послушаем.—Он усадил ее.—Я люблю фольклор.

Рядом с Ульяной присела на минутку знакомая художница, служившая сегодня хозяйкой у Цаплина.

— Что с тобой было-то, Ульяна? Всякие ужасы рассказывают.

— Нет, это фольклор. Просто подралась с любовником. Я его — ночным горшком по голове, а он меня с лестницы спустил. С кем не бывает? — Она засмеялась. Голова Нечаева медленно поворачивалась, поворачивалась, поворачивалась, взгляд застыл в недоумении. Художница встала и попятилась на цыпочках.

— Не понял,— сказал он, часто моргая, а она сидела очень прямо рядом на стуле, ничего не отвечала, а только улыбалась, пока он мерил ее с ног до головы взглядом.— Не понял,— повторил он, не требуя ответа, и, кажется, что-то начал понимать.— Хочешь взглянуть — я «Финиш» переделал, еще никому не показывал. Встали?

Дослушали песенку, разом встали и вышли не прощаясь.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Выбор» (по мотивам одноименного романа Ю. Бондарева), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария Ю. Бондарев, В. Наумов. Режиссер В. Наумов. Оператор В. Железняков. Художники В. Филиппов, Е. Черняев. Композитор А. Гольдштейн. В фильме использована музыка Антонио Вивальди. Звукооператор Б. Венгеровский.
Роли исполняют: М. Ульянов, Н. Белохвостикова, А. Матуленис, Е. Фадеева, В. Дворжецкий, Л. Плешаков, К. Жигулев, А. Деревенщикова, А. Кознов, К. Бердиков, А. Яковлев, В. Ненашев, Б. Щербаков, А. Молотков, В. Беляков и другие.

«Мосфильм» (СССР) — «Ганем-фильм» (Сирия), при участии В/О «Совинфильм»

«Загон», 10 ч.
Авторы сценария В. Днепров, И. Беляев, И. Гостев, при участии Римона Бутроса. Режиссер И. Гостев. Оператор А. Иванов, при участии Римона Бутроса, Самира Джабера. Художник В. Донсков. Композитор А. Петров. Звукооператор В. Курганский.
Роли исполняют: Гражина Шаполовска, Л. Филатов, Ассад Фудда, Талхат Хамди, Д. Банионис, Г. Жженов, Ю. Будрайтис, Л. Куравлев, С. Чиаурели, Б. Ватаев, Мамдух Аль-Атораш, В. Стржельчик, В. Самойлов и другие.

Киностудия «Ленфильм»

«Первая встреча, последняя встреча», 10 ч.
Автор сценария В. Валуцкий. Режиссер В. Мельников. Оператор Ю. Векслер. Художник И. Каплан. Композитор Т. Коган. Звукооператор А. Зверева.
Роли исполняют: М. Морозов, Гражина Шаполовска, О. Ефремов, Б. Плотников, Ю. Богатырев, С. Шакуров, М. Кононов, Н. Крючков, И. Смоктуновский, Л. Куравлев, С. Мигицко, О. Машная, С. Соколов, А. Лутсепп, Г. Абайдулов, Ю. Катин-Ярцев и другие.

Киевская киностудия имени А. Довженко

«Золотая цепь» (по одноименному роману и рассказам А. Грина), 9 ч.
Авторы сценария А. Муратов, В. Сосюра. Режиссер А. Муратов. Оператор И. Чепусов. Художник И. Быченкова. Композитор И. Вигнер. Звукооператор Т. Чепуренко.
Роли исполняют: В. Сухачев-Галкин, В. Масальскис, Б. Химичев, П. Гайдис, И. Слободской, С. Ромашко, В. Головин, В. Симонов, Э. Коризнайте, Я. Зариньш, А. Лицитис и другие.
«Моя дорогая...», 9 ч.
Автор сценария Р. Беляковская. Режиссер В. Довгань. Оператор И. Чепусов. Художник Ю. Муллер. Композитор В. Назаров. Зукооператор А. Чернооченко.
Роли исполняют: Л. Малеванная, Н. Пеньков, А. Болтнев, Л. Удовиченко, Б. Брондуков, С. Садальский, Л. Перфилов, Р. Куркина, Е. Голобородько и другие.

Одесская киностудия

«Десять негритят» (по одноименному роману Агаты Кристи), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Автор сценария и режиссер С. Говорухин. Оператор Г. Энгстрем. Художник В. Гидулянов. Композитор Н. Корндорф. Звукооператор И. Гольдман.
Роли исполняют: В. Зельдин, Т. Друбич, А. Кайдановский, А. Жарков, А. Ромашин, Л. Максакова, М. Глузский, А. Золотницкий, И. Терещенко, А. Абдулов.
«Перемена участи» (по рассказу Сомерсета Моэма «Записка»), 11 ч.
Автор сценария и режиссер К. Муратова. Оператор В. Мюльгаут. Художники О. Иванов, У. Шманов. Звукооператор И. Скиндер.
Роли исполняют: Н. Лебле, Ю. Шлыков, В. Карасев, Л. Кудряшов, У. Шманов, О. Шлапак и другие.

Рижская киностудия

«Коронный номер», 7 ч.
Автор сценария Л. Вайземниекс. Режиссер И. Кренбергс. Оператор Д. Симанис. Художник В. Масс. Композитор Ю. Карлсонс. Звукооператор А. Патрикеева.
Роли исполняют: П. Жихарс, Ю. Стренга, И. Саулите, Г. Виркава, Л. Клиесмете, В. Маргевич, Я. Зариньш, Я. Самаускас, П. Лиепиньш и другие.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Д. Джабарлы

«Окно печали» (по произведениям Д. Мамедкулизаде), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 6 ч.
Автор сценария и режиссер Анар. Оператор Г. Мехтиев. Художники Э. Рзакулиев, Р. Насиров. Композитор Д. Кулиев. Звукооператор Т. Керимова.
Роли исполняют: Г. Турабов, Э. Шабанова, И. Сафаров, Р. Насиров, Г. Мамедов, Ш. Юсупова, В. Гасанов, Л. Шихлинская, З. Агакишиева, Ф. Манафов, М. Бурджамиев, М. Фарзалибеков, Н. Зейналова, Я. Нуриев, С. Аслан и другие.

«Наездники» (киноальманах).
«Наездники» (по рассказу Б. Васильева «Великолепная шестерка»), 3 ч.
«Мосфильм»
Автор сценария Д. Драгунский. Режиссер Ю. Колчеев. Оператор В. Якушев. Художник Г. Мясников. Композитор В. Рубин. Звукооператор И. Зеленцова.
Роли исполняют: И. Мирошниченко, Б. Новиков, А. Веселкин, Г. Сазонова, В. Хлевинский, Костя Атаманов, Д. Праченко, А. Иванов, М. Никифоров, М. Федоров.

Б 14017

«Теоретик» (по мотивам повести В. Розова «Праздник»), 2 ч.
Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького
Авторы сценария В. Розов, Г. Михнев. Режиссер А. Бобров. Оператор Л. Рагозин. Художник А. Анфилов. Звукооператоры Л. Дружинина, В. Дурицын.
Роли исполняют: В. Тихонов, И. Губанова, Н. Вавилова, А. Кудинов, М. Сергеев.
«Мирное время Романа Шмакова» (по рассказу Я. Шипова «Инспектор»), 2 ч.
ВГИК
Автор сценария и режиссер Г. Реутов. Оператор И. Черных. Художник А. Мягков.
Роли исполняют: Б. Коростелев, Н. Крючкова, И. Резанова, Ф. Одиноков, Ю. Шерстнев, В. Ильичев, Ю. Гусев.

Зарубежные фильмы

«Поэма», 7 ч.
Производство «Бояна» (Болгария).
Автор сценария Александр Томов. Режиссер Стефан Димитров. Оператор Жоро Недялков. Художник Атанас Янакиев. Композитор Георгий Генков.
Роли исполняют: Ирен Кривошиева, Стефан Данаилов, Цветана Манева, Васил Попилиев, Иван Григоров и другие.
«Миклош Акли» (по роману Кальмана Миксата «История Миклоша Акли, придворного шута его императорского величества»), 9 ч.
Производство «Будапешт» (Венгрия).
Автор сценария и режиссер Дьёрдь Ревес. Оператор Ласло Берта. Художник Лорант Кезди. Композитор Левенте Сёрени.
Роли исполняют: Иштван Хиртлинг, Ева Веймелкова, Хеди Темешши, Миклош Бенедек, Корнел Геллеи, Габор Ревицки, Юдит Хэрнади, Ференц Бенце, Ласло Хейси и другие.
«Мальчик с большой черной собакой» (по одноименной книге Хильдегард и Зигфрида Шумахера), 7 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария Маргот Байхлер. Режиссер Ханнелоре Унтерберг. Оператор Михаэль Гёте. Художник Йоахим Келлер. Композиторы Дитер Беккерт, Герхард Шёне, Вольфганг Хайсиг.
Роли исполняют: Нильс Аншютц, Мириам Кнабе, Курт Бёве, Дагмар Манцель, Хорст Химер и другие.
«Соль» (по роману Кан Ген Э), 9 ч.
Производство «Синфильм» (КНДР).
Автор сценария Ким Хи Бон. Режиссер Син Сан Ок. Операторы Зо Мен Хен, Пак Сын О. Художник Ли До Ик. Композитор Зен Чан Ир.
Роли исполняют: Че Ын Хи, Зен Ы Гем, О Ен Хан, Ким Мен Хи, Ли Ван Сам, Ли Ин Ген, Зен Чхор У, Зен Ген Сук, Рим Ен Сим.
«Должники смерти» (по мотивам повести Мацея Зенона Бордовича «Продавцы яблок»), 9 ч.
Производство «Профиль» (Польша).
Авторы сценария Мацей Зенон Бордович, Влодзимеж Голашевский. Режиссер Влодзимеж Голашевский. Операторы Хенрик Янас, Лешек Винницкий. Художник Роман Волынец. Композитор Влодзимеж Нагорный.
Роли исполняют: Кшиштоф Колбасюк, Хенрик Таляр, Веслав Голас, Томаш Заливский, Анджей Прецигс, Кароль Страсбургер, Влодзимеж Голашевский, Лаура Лонч, Влодзимеж Адамский, Збигнев Бучковский, Марек Францковяк, Густав Крон и другие.
«Золотоискатели» (по мотивам произведений Джека Лондона), 8 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния) — «Телемюнхен» (ФРГ) — «Технисон-Париж» (Франция).
Автор сценария Серджиу Николаеску. Режиссер Алеку Кройтору. Оператор Александру Давид. Художник Мартин Дерфлер.
Роли исполняют: Рюдигер Бар, Франсуаза Арнуй, Джильда Маринеску, Андрей Кодарча, Константин Бэлтэрецу, Пьер Руссо, Фредди Майне, Василе Ницулеску, Эрнст Мафтей, Константин Рауцки и другие.
«Тихая радость», 10 ч.
Производство «Колиба» (Чехословакия).
Авторы сценария Душан Ганак, Ондрей Шулай. Режиссер Душан Ганак. Оператор Виктор Сьобода. Художники Ольга Майова, Вера Декишова. Композитор Сватоплук Гавелка.
Роли исполняют: Магда Вашариова, Иржи Бартошка, Яна Брейхова, Роберт Колтаи, Юрай Нвота и другие.
«Парама», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Уша Интерпрайзес» (Индия).
Автор сценария и режиссер Апарна Сен. Оператор Ашок Мехта. Художник Ашок Боссе. Композитор Бхаскар Чандваркар.
Роли исполняют: Ракхи Гулзар, Дипанкар Де, Анил Чаттерджи, Сандхьярани, Бхарати Деви, Апарна Сен и другие.
«Кровавая свадьба» (по мотивам Федерико Гарсиа Лорки), 7 ч.
Производство «Эмилиано Пиедра» (Испания).
Авторы сценария Карлос Саура, Антонио Гадес. Режиссер Карлос Саура. Оператор Тео Эскамилья. Композитор Эмилио Де Диего. Хореограф Антонио Гадес.
Роли исполняют: Антонио Гадес, Кристина Ойос, Хуан Антонио Хименес, Кармен Вильена, Пилар Карденас и другие.
«Короткое замыкание», 10 ч.
Производство ПСО, «Три-Стар Пикчерс» (США).
Авторы сценария С.-С. Уилсон, Брент Мэддок. Режиссер Джон Бэдхем. Оператор Ник Макиан. Художник Дайан Уэйджер. Композитор Дэвид Шайер.
Роли исполняют: Элли Шиди, Стив Гутенберг, Фишер Стивенс, Остин Пендлтон, Г.-В. Вейли, Тим Блейни, Марвин Макинтайр и другие.

Иллюзион

«Комсомольск»
Режиссер
Сергей Герасимов
СССР, 1938

«Толпа»
Режиссер
Кинг Видор,
США, 1928

14017

Цена 1 р.30 к. Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО 3/88

Ежемесячный журнал

Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Основан в 1931 г.